

))

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



من كتاب الدراما الحديثة

والفيلسوف مايميت



تأليف : دينس كارول
ترجمة : طارق راشد
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون

١١

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



من كتاب الدراما الحديثة

ولفير مامير

تأليف : دينس كسارول
ترجمة : طارق راشد
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

دافيد ماميت

كثيرا ما قورن دافيد ماميت بكتاب مسرحيين من أمثال دريزر،
هيمنجواي، ساليانجر، بيكيت وينتر. من كاتب مسرح واعد في
أواخر السبعينيات، أصبح ماميت واحداً من أشهر كتاب الدراما في
الثمانينيات بفضل رائعته جلين جاري جلين روس التي نال عنها
جائزة بوليتزر.

دنييس كارول

هو أستاذ للدراما بجامعة هاواي - مانوا .

– ترجم هذا العمل عن الأصل الأنجليزى :

MODERN DRAMATISTS

DAVID MAMET

Dennis Carrol

MACMILLAN PUBLISHERS

London

1987

كلمة وزير الثقافة

عندما بدأنا التبشير بالتجريب قبل عشر سنوات. كنا نستهدف وصل ما انقطع في مسيرة المسرح المصري من تنوع ابداعاته، لأننا علي يقين بأن المصنوعات هي التي تتكرر أما الإبداعات فلا تتكرر أبداً، ولأنها مختلفة فهي تتحدى المعهود، وتخرق الحصار لتحفز وتثير المعروف والمألوف، وتضع حداً للتصلب وتدفع للانخراط في التجديد.

اننا نستهدف الابداع الأصيل الصادق، ونقف في مواجهة أقنعة التزوير وضد التشرنق والتكلس، وكل ما يعطل الخيال بل وكل من يقيم الأصنام، إن دعوتنا للتجريب تعني فك القيود وفتح طريق التفكير لابتكار صيغ الإبداع التي تقرأ ما لم يقرأ بعد في واقعنا وما يتجدد فيه، فتجسد كل مختلف احساسات الإنسان، إيماناً بأنه لا بد وأن ندع كل الإبداعات تتجاوز، لتتجاوز حتي توفر مناخ توليد الجديد المفتوح علي الاختلاف.

وإذا كانت الإبداعات التي قدمتها الفرق الأجنبية علي خشبات المسرح المصري خلال السنوات العشر الماضية، قد جاءت إلينا برغبتنا، فإن رهاننا كان وما زال يرتكز علي محورين رئيسيين هما: ألا نقلدها وألا نستبعدها، بل نبحث عن كيفية الحوار معها لابتكار إبداعات جديدة تحرر طاقة الخيال المسرحي.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

على مدى عشر سنوات ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يواجه محاولات سد المنافذ أمام استمرار طرحه للإبداعات الجديدة، دون أن يفرض صياغات ثابتة، أو يدعى الوصول إلى أمور يقينية أو نهائية أو ختامية، بل يسعى لاكتساب المقاربة للإبداعات المغايرة، وفهمها والوعى بها ومحاولة التعرف على الكيفية التى نقرأ بها إبداعات غيرنا، وما يمكن أن يؤدي إليه حوارنا مع تلك الإبداعات التجريبية الجديدة.

ولأن قناعاتنا تركز على الحرية كشرط للنمو ونمو القدرات والتجدد كان وما زال تصورنا أن التأمل والتواصل مع الإبداعات التجريبية الجديدة لغيرنا يكرس للمغامرة الحرة التى تعتقنا من الانغلاق، إذا ما عرفنا كيف نفلت من المنظور الذى يعطل رؤيتنا لذاتنا، دون أن نقع فى خطر التطابق والاستنساخ واللهاث خلف العابر والمؤقت وأسر نماذج الاحتذاء، مما يسحق حضورنا الحقيقى، ويهدر المعنى وينفى مبدأ التجدد الذى يوقظ فينا الحنين لتجارب لم تسبق ممارستها، لنواجه الضجر والإذعان للتكرار والاجترار بالاختبار النقدي والمراجعة، لنفتح للإبداع على غير مثال.

بدأ المهرجان فى دوراته المبكرة كعمل تنويرى يظهر الاختلافات بيننا وبين غيرنا، وصحيح أن العلوم الاجتماعية تعتبر التنوير نوعاً من التغيير، لكننا كنا وما زلنا نؤمن مع من يرون أن التنوير محدث للتغيير باعتباره صانع "الفكرة القوية"، أما التغيير فيتطلب آليات تفجر طاقات الإبداع الجديد، والتى تركز أساساً على الوعى المتجدد

بالذات وبما يجرى حولنا، والتأكيد على الوعي بالذات يعنى الحفاظ على التمايزات الثقافية، ويقف حائلاً ضد التلفيقية، ويكرس للابتكار الأصيل فى مواجهة النموذج الجامد، وللإبداع ضد التحنط، إننا نفتح لا لندمر ذاتنا، ولا لنلغى "هنا" و"الآن"، ولكن لنحفز ونحرض الوعي كى لا يغيب أو يتلاشى أو يكبت، فيتقوّل الإبداع ويعلب، إننا نفتح استهدافاً لأن تبقى الحياة دائماً تحت الضوء الكاشف للإبداع المجدد المطور لادوات تعبيره والمدرّك فى الأساس لعصره.

رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حياً بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات، رسمت خطاً عميقاً فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، وكل ترهل وجفاف فى ينباع الإبداع، وتجلبت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شبان الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعي هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضيء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلاً ممتداً لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة ولا يؤكّدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل مع من حولهم.

ولأننا نطوى الألفية الثانية وندخل بوابة الألفية الثالثة، ولأنه لا بد من اجتيازها اجتيازاً غير ميكانيكى، كان من المحتّم أن نطرح مساءلة نقدية، لنعيد تقييم مجمل ماتراكم لدينا من إبداعات، إيماناً بأن المساءلة النقدية تفك أسر الحصار، وترفع عقبة الانطلاق وتوقف لغو الاجترار، فتشكل جسر العبور وتكشف عن منطق العلاقة مع من حولنا.

ومن هذا المنطلق يجتمع المسرحيون العرب فى إطار الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، على مائدة ندوته الرئيسية التى تطرح قضية "المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب"، والتى تعنى فى مضمونها سؤالاً تقترحه قد يتطلب إطلالة علي التاريخ، لكن سؤالها الأصيل يخص المستقبل الذى هو قيد التشكيل الآن.

وفى ذات الدورة تقام المائدة المستديرة التى تضم نخبة من المسرحيين العالميين، لتناقش إبداعات أحد رواد التجريب الذى غادر عالمنا هذا العام، تقيّم وتناقش تأثير جروتفسكى على المسرح فى العالم.

إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار تركز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثة العزلة ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه.

لقد أتاح لنا صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة خيار التجدد كفعل وجود لا يتوقف فى حياتنا المسرحية، رافقه جهد دعم لا يكل لتجاوز الحصار ونحرر الخيال.

أ.د. فوزى فهمى

مقدمة المحررين

سلسلة ماكميلان عن كتاب الدراما الحديثة هي سلسلة عالمية تعرض للبارزين وذوى الأهمية من كتاب الدراما والحركات والأشكال الدرامية فى أوروبا وبريطانيا وأمريكا والدول الجديدة مثل نيجيريا وتربيداد وذلك فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وبالإضافة إلى الدراسات الحديثة عن كتاب الدراما العظام والمؤثرين فى الماضى، تتضمن السلسلة مجلدات عن المؤلفين الجدد والاتجاهات الحديثة فى المسرح والعديد من كتاب الدراما مثل كتاب الدراما الهزلية الذين أبدعوا أعمالاً مسرحية كلاسيكية ولكنهم لم يوفوا حقهم من ناحية النقد الأدبى. وتضم مجلدات السلسلة المخصصة لأفراد من كتاب الدراما سيراً ذاتية، وأضواء عامة على المسرحيات، وتحليلات تفصيلية لأهمها إلى جانب بحث الإطار السياسى والاجتماعى والتاريخى والمسرحى ذى الصلة بها.

ومؤلفو تلك الأعمال، وهم من المهتمين بالمسرح ككتاب ومخرجين وممثلين ومعلمين ونقاد، يتناولون المسرحيات كمسرح ويبحثون أموراً مثل الأداء على المسرح، تحليل الشخصية، الإعداد المسرحى، بالإضافة إلى الموضوعات والأطر المتصلة بذلك.

Bruce King بروس كينج

Adele King أديل كينج

شكر

كان للعديد من الغرباء الذين منحوني عوناً وتعاوناً بلا مقابل الفضل في إضفاء التشويق والمتعة على العمل في هذا الكتاب. فأنا مدين لهم لما أمدوني به من المعلومات وأرشدوني إليه من مواد لم تنشر ونسخاً من مخطوطات وأموراً أخرى بالإضافة إلى مساعدتي في الحصول على أذن بالاعتباس. ففي شيكاغو أود أن أوجه الشكر إلى شيلارايان، المتخصصة في أرشيف مسرح جودمان وسانت نيقولا، والمجموعات الخاصة، ومكتبة شيكاغو العامة. وأشكر جانيفر بوزنوس، المدير الصحفي بمسرح جودمان ثيتر. وفي نيويورك أشكر هاردر ريزنستون وجون جيرستين أصحاب روزنستون ووندر، والسيد أندرويلي، والسيد ديريك جونز صاحب راندوم هاوس، والسيد دافيد براون صاحب شركة زانوك / براون كومباني. وأخص بالشكر أيضاً السيدة بيتي. إل. كوروين مديرة مشروع المسرح على شرائط سينمائية (TOFT)، ومديرة بيلي روز ثيتر، ومكتبة نيويورك العامة بليנקولن سنتر وطاقم العاملين بها الذين أتاحوا لي الاطلاع على الشرائط. وأحب أن أوجه شكرى الخاص لدافيد ماميت، ليس فقط للمقابلة التي منحها إياي، ولكن أيضاً لما أبداه من تعاون في إتاحة الفرصة لي لدراسة مواد لم تنشر وأعمال ما زالت تحت الإنشاء. وفي هونولولو أشكر زميلي الأكبر برنارد. إف. ديومور الذي يعمل الآن أستاذاً جامعياً متميزاً للفنون المسرحية والدراسات الإنسانية بفرجينيا تيك، الذي علم باهتمامي بأعمال ماميت وزكاني لهذه المهمة. وأشكر آن تاكاهاشي، أمينة مكتبة جامعة هاواي بمانوا التي راحت تبحث في الحال عن المواد وأتاحت لي بعض العلاقات القيمة بالمكتبة. وأشكر ابني إيرو الذي قرأ المخطوط قبل طباعته وأبدى بعض الملاحظات الجيدة.

المقتبسات الواردة في هذا الكتاب مأخوذة من طبقات أمريكية مدونة في مسرد المراجع المذكور في الخلف. شرائط الفيديو عن أعمال ماميت الواردة هنا أيضاً متاحة لدى مجموعة (TOFT)، ومجموعة مسرح بيلي روز، ومكتبة نيويورك العامة بليנקولن سنتر، كما أنهم مدرجون بمسرد المراجع. التواريخ الملحقة بعناوين

المسرحيات فى الكتاب لا تشير إلى توقيت الكتابة أو النشر، ولكن إلى تاريخ أول عرض للنسخة المذكورة. ولا أنسى أن أشكر أيضا ناشرى فايبر آند فايبر ليتمد و فايكنج بنجوين لسماحهم بالاقْتباس من كتاب ماميت الكتابة فى المطاعم.

المؤلف

(1)

منتصف الطريق *Mid - Career*

في غرة نوفمبر من عام ١٩٧٥، بشر الناقد ميل جاسو Mel Gusso علي صفحات جريدة نيويورك تايمز بمولد كاتب مسرحي واعد^(١). ففي ذلك الحين كان افتتاح مسرحيتي دافيد ماميت الانحلال الجنسي في شيكاغو Sexual Perversity in Chigaco و منوعات البطة Duck Variations من خلال إنتاج محدود بمسرح سانت كليمنتس خارج برودواي.

وعودة إلى شيكاغو حيث كان هناك افتتاح أكثر أهمية. ففي ٢١ أكتوبر ١٩٧٥ بدأت مسرحية الجاموس الأمريكي تشق طريقها على مسرح جولد مان ثيتر ستيج تو لتحطم الأرقام القياسية التي حققتها شبابيك التذاكر للسلسلة، وتنتقل لتفتتح مسرح ماميت الخاص والمسمى سانت نيقولا ثيتر.

وقد علق ناقد شيكاغو المسرحي ريتشارد كرستيانسون على الافتتاح فيما بعد قائلا إذا كنت تبحث عن يوم بارز في تاريخ مسرح شيكاغو، بل والمسرح الأمريكي قاطبة فذاك هو^(٢) في إشارة ليوم افتتاح المسرحية.

لم يكن نجاح ماميت فجأة أو إجماعا، بل جاء على نحو متقطع.

لم يجابه افتتاح الجاموس الأمريكي على مسرح برودواي عام 1977 العاصفة النقدية التي حاقت بمسرحتي موت بائع متجول، و من ذا الذي يخشى فرجينيا وولف.

وفي نفس العام، أزيح الستار عن ثلاث مسرحيات لماميت في شيكاغو ونيويورك، وقد لقيت حياة في المسرح A Life in the Theatre على وجه الخصوص تناولا مستفيضا على صفحات الجرائد الأدبية.

ولكن بعد أن واجه حملات نقدية لاذعة، اتجه ماميت إلى الكتابة للسينما عام ١٩٧٩. ومع هذا فلم يذهب في غيبوبة مسرحية على الرغم من أن مسرحياته الرئيسية تخللتها فترات فاصلة طويلة إلى حد ما. فالعديد من مسرحياته الأولى أعيد عرضها وتقييمها: وفي ١٩٨٣ اعتلت الجاموس الأمريكي ظهر مسرح برودواي للمرة الثانية لتمتدح هذه المرة على أنها واحدة من أهم مسرحيات ذاك العقد. في عام ١٩٨٤ أضحي لدى ماميت حصاد من الجوائز تضمن ثلاث جوائز لأفضل مسرحية لذاك الموسم من شيكاغو جيفرسون، جائزتان من فيليج فويس أوبيز، إثنان من دائرة نقاد المسرح في نيويورك، جائزة جمعية وست إند ثييتير، جائزة جون جاسنر، جائزة دائرة النقاد الخارجيين للخدمات التي أداها للمسرح الأمريكي، الترشيح لنيل جائزة أوسكار، بالإضافة إلى جائزة بوليتزر عن مسرحية "Glengarry Glen Ross" عام ١٩٨٣.

وعلى الرغم من إجماع أغلب النقاد في ذلك الحين على أن ماميت قد جاء، إلا أنهم لم يتأكدوا كيف حدث ذلك ومن أين. لم يكذب يطلق على ماميت مؤرخا للدرك الأسفل من الحياة حتى خرج لتغيير اتجاهه ليكتب بطريقة أكثر اقتصادا عن موضوعات شتى؛ كذلك لم يكذب ماميت يعتنق رؤى أكثر تفاؤلا للتواصل الإنساني حتى عاد ينحو منحى أكثر غموضا تمثلت في مسرحيته إدموند (1982) Edmund و جلين جاري جلين روس.

ومن الجلي الآن أن ماميت هو الكاتب المسرحي الوحيد من بين كثيرين ظهوروا في أواخر السبعينيات- منهم كريستوفر ديورانج، ألبرت إنوراتو، بث هنلي، ومايكل كريستوفر- الذي استطاع أن يحقق شهرة عالمية بارزة. فقد أبدع مجموعة من الأعمال التي تكشف عن أنماط مختلفة ومعقدة تتجاوز كونها مجرد هواجس متكررة؛ كما مزج تقاليد المسرح الأمريكي والأوروبي في القرن العشرين بأسلوب يحفظ له شخصيته المتميزة؛ واستطاع ماميت أن يثير اهتمام قاعدة عريضة من جمهور المسرح، وأن يجعل شخصيات مسرحياته تمشي على الصراط بين اليأس والرجاء، بين التحلل والتكامل، أو بين العزلة والتواصل، حتى بدت الثنائيات المتنافرة، والتناقضات والعنف الجدلي سمة محورية في أعماله وصفة واضحة في شخصياته.

هناك شخصيتان مختلفتان تتنارعان ماميت، كما هو واضح من المقابلات العديدة التي أجريت معه، كلاهما تغلب عليهما النبرة الطبقية. وفي هذا الإطار وصفه واحد من كتاب المسرح في شيكاغو عام ١٩٧٨، وهو آلان جروس Alan Gross، بأنه مزيج مثير من فتى الجنوب الخشن والطفل الثرى المدلل^(٣). كان ماميت يعطى انطباعاً بأنه صعب المراس، ذكي، لا ذع لا يصدق المصارحة السهلة، أضف إلى هذا كله روحه المرحية التي لا تخلو من السياط الساخرة والتي يزيد من حدتها تكوينه الجسدي القصير البدين، وشعره القصير ولباسه البسيط. ولكنه أيضا ينجلي من بين مسرحياته والأهداف التي يرمى إليها كقارئ جيد وذكي، وكواعظ أخلاقي يؤمن عن صدق بما للمسرح من قدرة على التواصل، وكذلك كمعلم يحمل بعنف على كل ما هو سطحي ومبتذل وزائف في الحياة والفن. هذا التوتر بين الشخصيتين يمكن أن يولد نوعاً من الميل للقتال الذي لمسّه العديد ممن أجروا مقابلات مع ماميت. هناك تنافر بين كلماته الحقيقية التي تبدو كما لو كانت قد اختيرت بعناية ونقحت بدقة وبين الدفء الذي تنطوي عليه تلقائية إلقاءه لها. وفي مسرحياته تلمس ذات التوتر بين الكلمات نفسها وبين النية والإيقاع اللذين يولدانها. والعديد من مسرحياته تشهد على أن السخرية اللاذعة لماميت تطوى بين ثناياها رغبة إيجابية في التواصل.

وتزخر سيرة ماميت العلمية وحياته بالتوترات الجدلية التي تتمثل في أصل عائلته اليهودي البولندي، ورغبته في الانصهار في الكيان الأكبر لكونه أمريكياً. وكذلك في التوتر بين حاجته لرفاهية ذوى الياقات الزرقاء وتطلعه أيضاً لتحفظ واستقرار ولا رسمية الطبقة الوسطى. بين عالم مدرسة شيكاغو الثانوية الترتيب وبين عوالم بديلة وليدة أطلقها خياله مع بدء علاقاته المبكرة مع المسرح. بين التردد فيما إذا كان سيركز على الأداء أم على الكتابة. في الصراع بين ما إذا كان سيظل مديراً فنياً لمسرحه الإقليمي الخاص أم ينطلق نحو السعي للحصول على اعتراف قومي به ككاتب مسرحي. بين إغراءات الكتابة للسينما وجاذبية الكتابة للمسرح. بين شد ريف فرمونت وجذب المراكز الحضرية. وفي الانشطار بين الولاء لشيكاغو والانتماء لنيويورك. هناك أيضاً التنافر في المسرحيات ذاتها بينها وبين بعضها البعض. فتجد

مسرحيات أبو للونية (نسبة إلى أبو اللو) توحى بأن التوازن الشكلي والسيادة الإنسانية الإيجابية في صعود، بينما تجد مسرحيات أخرى ديوجينية (نسبة إلى ديوجنيس) تميل مع جنوح الشخصيات المتعطشة لخلق عوالم جديدة لنفسها وأحيانا ما تدمر نفسها وآخرين وهي في طريقها لذلك.

ولد دافيد آلن ماميت في ٣٠ نوفمبر من عام 1947، وقضى أعوامه الأولى في ضاحية فلوسمور التي تبعد بنحو ٢٦ ميلا إلى الجنوب من منطقة لوب المركزية بشيكاغو^(٤). ينحدر أبوه، الذي كان يعمل محاميا، من أصل بولندي يهودي، كما تنتمي أمه التي كانت تشتغل بالتدريس إلى أصول يهودية. شعر ماميت فيما بعد أن أبويه قد أتيا على ميراثهما الحضاري من أجل الاندماج في المجتمع حيث كانا من أبناء المهاجرين. كان أبوه من هواة الباحثين في علم دلائل الألفاظ حتى كان دائما ما يصر على استخدام ماميت وأخته لين Lyn لأنسب الكلمات للتعبير عن أنفسهما. وقد ذكرت لين في مقابلة معها فيما بعد أن أخاها ربما أدرك أن هذا النوع من التمرين لم يكن بلا غرض، بل كان تعبيرا عن الاعتقاد بأن في هذه الحياة المخيفة لابد للمرء من أن يتقن شيئا ما. وأضافت بأنه لم يكن يشعر بأنه محبوب فقط لكونه دافيد.^(٥)

ومما لا شك فيه أن هذا التدريب قد صقل إجابة ماميت للدقة اللفظية، كذلك تأجج ميله الطبيعي لجرس الكلمات وإيقاعها بما كان يحصل عليه من دروس في البيانو منذ عام 1952 ودراسته لإيقاعات القوافي المتناغمة والمعقدة في سجلات وضعتها الجمعية العالمية لباحثي الدلالات اللفظية للكلمات.

في عام 1957-1958 انفصل والدا ماميت، فعاش بعدها لفترة مع أمه وأخته في ضاحية ساوث شور. ثم انتقل ثلاثتهم إلى ضاحية نموذجية قريبة لفلوسمور تسمى أولمبيا فيلدز، حيث عاشوا في بيت صغير مثل لماميت الكبت الواقع على الطبقة الوسطى. وبدأ ماميت دراسته في ريتش سنترال هاى. وبينما سيطر عليه اعتقاد بأنه تلميذ فقير، على الرغم من نهمة بالاطلاع، فقد بدأ ماميت في تنمية عوالم بديلة لحياة الرتابة المحيطة به. تمثلت هذه العوالم بداية في الرياضة، ثم المسرح. في

المدرسة، وبينما كان يلعب الكرة تحطمت أنفه، فتحول إلى المصارعة. وجذبه المسرح لما يتمتع به الممثلون من طاقة ولما يبدو عليه العمل فيه من الاعتماد بشكل كبير على السليقة. وقد أصبح المسرح أكثر أهمية لماميت بعد أن انتقل ليعيش مع أبيه عام 1963 في منطقة نورث لينكولن بارك بالمدينة، وتحول إلى مدرسة فرانسيس باكر الراقية والتي تأسست عام 1903. وفي المدرسة، حيث كان هناك برنامج مسرحي متطور حصل ماميت على دورات دراسية وقام بالأدوار الرئيسية في الأعمال الاستعراضية. وكانت هذه المدرسة تقع على مقربة من العديد من الدوائر المسرحية والمسارح المحترفة التي أثرت في حياة شيكاغو المسرحية في الستينيات.

بين عامي 1963 و 1965 عمل ماميت مع كل من هال هاوس وساكند سيتي والأخيرة هي فرقة الكوميديا الارتجالية الشهيرة التي تأسست عام 1959.

وقد نال ماميت خبرة مسرحية عملية في هال هاوس التي استطاعت بقيادة مخرجها بوب سيكنجر أن تقدم الكثير من الأعمال الجريئة والقوية من ريبورتوار المغامرات بقاعة جين آدامز.

في مسرحيتي شيزجال Schisgal كابتو الآلات الكاتبة، والنمر عمل ماميت وراء الكواليس، كما عمل ضمن الجوقة في مسرحية بريخت Brecht، أوبرا بثلاثة قروش The Threepenny Opera ولعب دور حامل النقالة في مسرحية كينيث براون Kenneth Brown السجن "The Brig".

وفي المسرح المسمى باسم مسرح المدينة الثانية عمل مشرفاً عاماً على تنظيم شئون مدخل المسرح والصالون الملحق به، لكنه من الناحية الفنية كان للعرض المسرحي الشبية بمسرح المنوعات التي تقدم كل ليلة، والمناظر التي يتم الفصل فيما بينها بالإظلال التام، تأثير على أعماله الأولى.

وبعد أن أنهى ماميت دراسته الثانوية أراد له أبوه أن يدرس القانون، ولكن ماميت لم يلبث أن غير وجهته والتحق بكلية جودار كوليچ في فرمونت. وكانت تلك هي المرة الأولى التي يعيش فيها ماميت في بيئة ريفية حيث تقع الكلية بمنطقة بلينفيلد،

على بعد عشرة أميال إلى الشرق من مونتلييه . وكان عدد الطلاب المقيمين صغيرا، ومثلت الكلية نفسها نموذجا للتحرر التعليمي، فلم يكن هناك دورات دراسية، ولا درجات أو حتى اختبارات. وتقدم ماميت للحصول على درجة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي، ومن أجل هذا كان عليه أن يقضى السنة الأخيرة من الدراسة في الخارج كطالب غير مقيم.

وكانت لهذه السنة التي أمضاها ماميت في نيويورك بالغ الأثر عليه والتأثير فيه. فقد قرر أن يقضى وقته ما بين 1967 و 1968 في دراسة التمثيل بمدرسة نيبيرهود بلاي هاوس حيث كان سان فورد ميزنر- وهو خريج مدرسة المسرح الشهيرة المعروفة بـ Theatre Group- وفريقه يدرسان أسلوب التمثيل المأخوذ عن ستانيسلافسكى والمعدل لما كان يعرف بـ منهج الحركات الجسدية. وأمضى ماميت عاما واحدا من دورة دراسية مدتها عامان. وقد أثر هذا العام فيما بعد على عمله كمخرج، وكمعلم/ ممثل، وعلى كتابته وكذلك على أسلوبه الفني في تحليل النص. كان تركيزه على الهدف والحافز، على المادة العلمية لتمثيل الأهداف رويدا رويدا، طبقا لتحليل ما بين السطور والهدف الأسمى للمسرحية.

أما ميزنر فقد درب طلابه على التركيز على أشياء أخرى على خشبة المسرح، على الاستجابة بأمانة للحظة الوليدة من جديد من خلال الاتصال بين الممثلين كل ليلة على المسرح. كما لم يثق في التكنيك الداخلي المبالغ فيه مثل ذاكرة العاطفة، و ذاكرة الحس أو أى تكنيك آخر يعطى التركيز على الذات اليد العليا فوق التواصل. فكان لممثليه حياتهم الداخلية، ولكنهم لم يكونوا مكبوتين خارجيا. وقد كان أكثر ما أثار إعجاب ماميت بميزنر هو قابلية ما كان يعلمه للتطبيق العملي كلية^(٦).

أثناء فترة دراسته بالكلية، أضاف ماميت إلى مؤهلات فتي الجنوب الخشن من خلال توليه عدة أعمال يدوية في الوقت الذي واصل فيه اكتساب الخبرة المسرحية. في صيف 1966 عمل ماميت لدى البحرية التجارية بمنطقة البحيرات العظمى (Great Lakes)، وهو العمل الذي أوحى إليه بمسرحية قارب البحيرة "Lakeboat". في صيف 1967، التحق ماميت بفرقة موريس شيقالييه

بمونتريال كراقص متخصص . وكان متاحا لطلاب كلية جودار العمل أيضا أثناء شهرى أجازة الشتاء، وفى تلك الفترة بدأ ماميت الكتابة . وعرض بعضا من باكورة أعماله على مارك رايدر الذى كان يعمل مصمما للرقصات لدى جودار . وقد نصحه رايدر بالآلا يشغل باله بمسألتى الشكل والبناء، فتلك مهمة النقاد^(٧) . وكانت رسالة درجة البكالوريوس التى حصل عليها ماميت فى ربيع 1969 عن النسخة الأصلية من مسرحية الجمل The Camel التى قدمتها فرقة ساكند سيتى .

وعلى مدى الأعوام القليلة التالية، تأرجح ماميت بين حياة الكفاف التى غالبا ما يحياها المسرحيون المحترفون فى بداية حياتهم، وبين تقتير الممثل المعلم فى كلية . وفور تخرجه، عاد ماميت إلى مونتريال ليصبح عضوا فى فرقة محترفين تتخذ من ماك جيل يونيفر سيتى مقرا لها . وظهر فى مسرحية بينتر Pinter العودة The Homecoming وكذلك فى أحد عروض أليس فى بلاد العجائب (Alice in Wonderland) . ثم عاد بعد ذلك إلى شيكاغو ليعمل سائقا لسيارة أجرة . ثم عمل لمدة عام كمدير مكتب لدى شركة عقارات مريبة فى بيترسون أفينيو بمنطقة نورث سايد بشيكاغو، وهو عالم جسده فيما بعد فى مسرحية جلين جارى جلين روس . فى خريف عام 1970، حل ماميت محل أحد أعضاء هيئة التدريس بكلية مالبورو كوليج بفرمونت ليعمل كمدرس / ممثل لمدة فصل دراسى واحد . وكان ضمن متطلبات هذا العمل كتابة مسرحية يمكن إنتاجها فى ورشة العمل؛ لذا انكب ماميت فى الحال على كتابة قارب البحيرة التى عرضت فوراً بالكلية فى أواخر 1970 . مرة أخرى عاد ماميت للتنقل بين عدة وظائف فى شيكاغو فى بداية 1971 . وفى خريف نفس العام دعى للعودة إلى جودار كوليج للعمل بالتدريس لمدة عام . وبالإشتراك مع طلابه ستيفن شاستر وويليام مكاي كون ماميت مجموعة أطلق عليها فرقة سانت نيكولا St. Nicholas Company التى قدمت العروض الأولى من مسرحيته الانحلال الجنسى فى شيكاغو ومنوعات البطة . وبعدها عمل الطلاب المتحمسون على إعادة دعوة ماميت للعمل بالكلية لمدة عام آخر، وبعد أول إنتاج له

منح ماميت لقب فنان مقيم. في خريف 1972 عرضت مجموعات البطة بمقدمة مونولوجية تحت عنوان Litko بقاعة نيوروم بمسرح بوى بوليتيك الصغير الواقع بشارع لينكولن أفينيو. تلك كانت أولي مسرحيات ماميت التي عرضت بمدينة الأم. في خريف 1973، عاد ماميت مرة أخرى إلى فندق لينكولن بالقرب من المدينة القديمة Old Town ليكسب قوته من العمل في المسرح إذا تسنى له ذلك والالتحاق بوظائف أخرى عند الضرورة. فعمل لدى فرقة مسرحية للأطفال، ثم لدى العديد من المسارح الليلية في عروض الشتاء بمنطقة شيكاغو. وكان ضمن وظائفه الأخرى في ذلك الحين أن عمل مندوب مبيعات للسجاد عبر الهاتف، ثم خادما لتنظيف الموائد لدى أحد المطاعم في نادي لندن هاوس الليلي.

في صيف 1974، قدمت فرقة أورجانيك ثيتر كومباني نسخة منقحة من مسرحية الانحلال الجنسي في شيكاغو على مسرح ليوليرنر. تتناول المسرحية قصة حب شابة، تفشل في مجابهة ضغوط أساطير الذكورة، وحكماء الحياة والبيئة الحضرية. وقد صدمت المسرحية البعض، وأسعدت البعض الآخر وجذبت عدداً كبيراً من الجمهور. وحفز هذا النجاح ماميت على الاتصال بشاشتر Schachter وماكي Macy اللذين كانا قد ذهبا إلى كاليفورنيا لكي يعيدا تكوين فرقة سانت نيكولا تحت اسمها الجديد ممثلو سانت نيكولا مع ضم بعض الأعضاء المحليين الجدد إليها. في نوفمبر من نفس العام جاءت الانحلال الجنسي في شيكاغو بأول جائزة لماميت، وهي جائز جيفرسون أوورد لأحسن مسرحية بشيكاغو لذاك الموسم. ولم تلبث فرقة ممثلي سانت نيكولا أن قامت من كبوة البداية لتتجه نحو الأفضل في أواخر الموسم. وكانت باكورة إنتاجها مسرحية ماميت التي أخرجها هو نفسه السناجب 1974 Squirrels، وهي كوميديا من اثنين عن الكتاب المرتبطين بعلاقة وثيقة هي علاقة الحكيم وتابعه. وجعلت المسرحية بعضا من النقاد الشباب يضيفون ماميت كواحد من المسرحيين الجديدة أعمالهم بالمشاهدة بعد نجاح الانحلال الجنسي في شيكاغو. ولكن الجمهور لم يأبه بها. وفي فبراير من عام 1975، أعد ماميت وأخرج أول مسرحية كاملة لأونيل وهي ما وراء الأفق (Beyond The Horizon) 1918، وذلك على مسرح زاجريس لوثيران تشيرش بشارع وست بولدوين ستريت. ولكن جاءت استجابة

الجمهور محبطة . وهنا يصف كريستيانسون كيف راح أفراد الفرقة وهم فى حمأة القنوط يمتهنون أعمالا مختلفة وتافهة لكى يستمر عمل المسرح، حتى أن ماميت نفسه عمل كمحرر بالقطعة بمجلة "Oui" التى يمتلكها هيو هفتر. وقدمت الفرقة عرضا لمسرحية حكايات كانتربرى "Canterbury Tales" بمسرح جورنى رينيسنس، كما قدمت مسرحية شكسبير حلم ليلة صيف من إنتاج شاشنر وذلك على مسرح أوك بارك ثييتير فستيفال. وفى يونيو افتتحت الفرقة مسرحية الطفل الشاعر والإيجار "The Poet and The Rent" التى كتبها ماميت ولقيت استقبالا حماسيا.

فى صيف 1975، شعر ماميت بتوتر جديد ينتابه حول كيفية قضائه لوقته وتطورات حياته العملية. فقد تصارعت إمكانية أن يصبح كاتب مسرحيا معروفا على مستوى وطنه مع مسئوليته كمدير فنى لفرقة ممثلى سانت نيقولا. وفى هذا الصدد يقول كم كنت أتمنى لو استطعت الجمع بين كليهما: أن أستمّر فى إدارة الفرقة وفى الوقت ذاته أتابع مصالحى فى نيويورك أو حتى أوصل الكتابة. ولكن ذلك لم يبد حقيقيا. فى مايو كان هناك خيبة أمل تنتظر الفرقة، وذلك عندما ألغى عرض منوعات البطة على مسرح كليمنتس بنيويورك قبل الافتتاح بعشر دقائق بسبب خلاف مع أكتورز إكويتى Actors' Equity. كان ماميت فى ذلك الحين منكبا على العمل فى عدة مسرحيات، منها مسرحية ماكيناك "Mackinac"، وهى عن الهنود فى نورث متيشجان والتى قدمها مركز برنار هورفيتش اليهودى فى نوفمبر 1974. بعد ذلك بعام كانت الفرقة تقدم مسرحية الخنزير Marranos التى تدور حول اضطهاد اليهود أثناء محاكم التفتيش الأسبانية. أما (الجاموس الأمريكى) التى اكتملت فى خريف 1975 فقد كانت أكثرها أهمية، بالإضافة إلى بعض الصور المسرحية التى كونت فيما بعد حياة فى المسرح. وقرر ماميت ألا يقدم الجاموس الأمريكى على مسرحه الخاص، بل على مسرح أفضل وضعا وهو مسرح جودمان Goodman الذى بدأ منذ إنشائه عام 1925 كجزء من معهد شيكاغو للفنون واكتسب شهرة واسعة كمسرح إقليمى محترف ذى وضع مستقر ومعروف بإنتاجه للكلاسيكيات بالإضافة إلى مدرسة الدراما التى يضمها. وأعطى ماميت المسرحية للمخرج الشاب جريجورى موشر Gregory Mosher، مخرج الموسم البديل أو ما يسمى مسرح ٢ لدى

جودمان، لتعرض بقاعة روث ديربورن. وهكذا في الوقت الذي كانت الجاموس الأمريكي تبدأ فيه عروضها في جودمان بشيكاغو في أكتوبر، كانت الانحلال الجنسي في شيكاغو تبدأ أول عروضها في نيويورك بالتزامن مع عرض منوعات البطة على مسرح سانت كليمينتس من إخراج ألبرت تاكازوكاس والتي لقيت استقبالا جيدا. والمسرحية الجديدة التي جاءت مليئة بالحياة وإن كانت خالية من الحدث الدرامي، بسيطة في شكلها ولكن زاخرة بالسخرية والتهكم في طيها، هي دراسة لثلاثة محتالين من نورث سايد يتآمرون لسرقة مجموعة عملات أثرية من أحد محلات بيع المستعملات. واعتبرها عدد لا بأس به من النقاد عملا رائعا يسلب الألباب، بل تحفة أصلية. وقد أجمعت عميدة نقاد شيكاغو، كلوديا كاسيدي Claudia Cassidy، ما أصبح شكوى عامة ضد ماميت في تساؤلها عبر إذاعة WFMT قائلة هل يؤمن مسرح جودمان بأن اللغة البذيئة قد أضحت بديلا عن الدراما؟^(٨). وهذا بالضبط ما فعلته المسرحية التي انتقلت بعد تغيير طاقم ممثليها إلى المقر الجديد لمسرح سانت نيقولا بشارع هالستير ستريت ليخرجها موشر فيما بعد في الثاني والعشرين من يناير على مسرح سانت كلمينتس بنيويورك. في الوقت ذاته أعاد مسرح سانت نيقولا بشيكاغو عرض السناجب في السابع والثامن من يناير، وفي التاسع منه قدم عرضا نصف ليلي لمسرحية قصيرة كتبها ماميت عام 1973 وهي لم الشمل Reunion. ولم يلبث التوتر الذي انتاب ماميت على مدى شهور أن حسم مع مطلع العام الجديد. ويبدو أن الخلاف مع زملائه حول مدى الاستفادة من إنتاج مسرحية سيتكوم Sitcom لجوليان باري قد دفع ماميت للاستقالة من الإدارة الفنية لمسرح سانت نيقولا.

وانتقل ماميت إلى نيويورك حيث نجح عرض سانت كليمينتس لـ الجاموس الأمريكي في جذب انتباه منتجي برودواي: إد لانسبري Ed Lansbury وجوزيف بارو Joseph Baruh. في السادس عشر من يونيو كانت كل من الانحلال الجنسي في شيكاغو، ومنوعات البطة تعرضان خارج برودواي على مسرح تشيري لين ثيتر حيث استمر على مدى 273 عرضا^(٩). في النصف الأخير من 1976، فاز ماميت بجائزة جيفرسون للمرة الثانية عن مسرحية الجاموس الأمريكي وبجائزة أولى عن

نفس المسرحية ومسرحيته الآخرين اللتين قدمتا على تشيرى لين ثيتر، بالإضافة إلى حصوله على منحة من مجلس مدينة نيويورك للفنون عن كتاباته لمسرح الطفل، وجائزة روكفلر جراننت، وزمالة CBS للإبداع الأدبي والتي تتيح له الإقامة الجزئية في ييل Yale حيث كان يحاضر يوماً واحداً في الأسبوع. وكان عام 1977 عاماً حافلاً لماميت. ففيه واصل العمل بالاشتراك مع موشر ومسرح جودمان الذي أخرجه من أزمة ريبورتوار كان يعانيها مسرح ٢ وذلك من خلال تقديمه لمسرحية حياة في المسرح التي تحكى عن حياة اثنين من الممثلين بأحد المسارح الإقليمية. وحققت تلك المسرحية نجاحاً غير متوقع حيث قوبل ماميت بعاصفة من التصفيق من قبل الجمهور كما لقيت المسرحية الكثير من التلميع الإعلامي الواسع. ثم شهد برودواى افتتاح الجاموس الأمريكى فى السادس عشر من فبراير، وذلك من إخراج أولو جروسبار، وتمثيل كينث ماكيلان، وچون سافيج وروبرت دوغال. وتباين رد فعل الصفحات الأدبية تجاهها، واستمر عرض المسرحية لفترة متوسطة على مدى 135 عرضاً. ومع ذلك فقد أجمع جل النقاد على أن صوتاً جديداً متفرداً قد أتى، ونالت المسرحية جائزة دائرة نقاد المسرح بنيويورك. فى نفس الشهر عرض لماميت مسرحيته القصيرة كل الرجال عاهرات: تحقيق All Men are Whores: An Inquiry على مسرح ييل كاباريه. فى الحادى عشر من مايو جاء أول عرض لمسرحية موتور الماء Water Engine والتي أخرجها ستيفن شاستر، وكانت تمثل معالجة لمسرحية إذاعية كتبت قبل ذلك الوقت بعام، وفيها يستخدم ماميت شكل المسرحية داخل المسرحية حيث يقدم الممثلون فى أستوديو إذاعى عام 1934 حكاية أمريكية خيالية عن صراع بين مخترع وبين نوازع المصالح المادية. فى يونيو قدم مسرح سانت كليمنتس أول عروضه لمسرحية الأطفال انتقام باندا الفضاء Revenge of the Space Pandas. فى أكتوبر قدمت لم الشمل على مسرح ييل للذخائر Yale Repertory Theatre وهذه المرة مع مقدمة مسرحية جديدة بعنوان الحصان الأسود Dark Pony. ولم تمض ستة أيام حتى كانت حياة فى المسرح قد بدأت عروضها على مسرح تياتردى ليز Theatre de Lys خارج برودواى، وكانت من إخراج جيرالد جوتيريز وتمثيل كل

من إليس راب وبيتر إيفانز، واستمرت على مدى 288 عرضاً. فى شيكاغو فى الحادى عشر من نوفمبر أخرج ماميت نفسه لمسرح سانت نيقولا مسرحية الغابة The Woods والتي مثل فيها كل من باتى لوبون وبيتر ويلر. وهى مسرحية من شخصين يلتقيان فى منزل ريفى معزول ويحاولان التصالح مع بعضهما البعض وكذلك مع علاقتهما. فى الأول من ديسمبر بدأ ماميت أول عرض هام له فى الخارج عندما افتتحت مسرحياته الانحلال الجنسى فى شيكاغو ومنوعات البطة على مسرح ريجنت Regent Theatre بمنطقة وست إند بالعاصمة البريطانية لندن. ولكنه لم يلبث أن قوبل بفتور، فقد أزعج النقاد طريقة الإعلانات الخادعة والتي تضمنت ملصقات تعرض أنثى ذات أرداف عارية. وسرعان ما توقفت العروض فى الرابع عشر من يناير^(١٠). وأمام هذا العمل المصنئى شديد التنوع سقط فى أيدي النقاد- الذين لم ينقصهم حماس أيضا- حول كيفية تصنيف ماميت. وكل ماميت عام الزوابع بزواجه من الممثلة ليندساي كراوس ابنة الكاتب المسرح الحائز على جائزة بوليتزر، راسل كراوس، وذلك قبل أربعة أيام من انطواء العام. وكانت ليندساي قد اشتركت فى عرضى ييل Yale حيث كانت المقدمة المسرحية المعنونة الحصان الأسود مهداة لها من قبل ماميت.

وفى العامين التاليين واجه ماميت كبوات مهنية محبطة له فى ذلك الحين، ولكنها كانت هى ذاتها التى حدثت به للتوجه نحو نوع آخر من الكتابة، وهو الكتابة السينمائية. لقيت موتور الماء نجاحا كبيرا على مسرح جوزيف باب Public Theatre فى نيويورك فى شكل الكاباريه الذى عرضت عليه ولكنها لم تستمر سوى ستة عشر عرضا فقط بعدها انتقلت فى السادس عشر من مارس إلى مسرح بلاى ماوث ليقدم لها بعرض السيد سعادة Mr Happiness ومنى افتتاح نيويورك لمسرحية الغابة- الذى طال انتظاره- فى الخامس والعشرين من ابريل، بفشل ذريع، وتوقف بالتالى إنتاج أولو جروسبارد لها لصالح جوزيف باب بعد 33 عرضا فقط. ثم جاءت الصدمة الأعظم مع عرض مسرحية المكتشف The Explorer على مسرح جودمان. هذا العمل المصحوب بالموسيقى والذى كان منظورا له أن يمثل ذروة الموسم لمسرح جودمان، افتتح فى شيكاغو أمام جمهور يضم

ستين ناقدا من نقاد جمعية نقاد المسرح الأمريكي في الرابع والعشرين من مايو 1979. والمسرحية، وهي مأخوذة عن قصة لـ جاك لندن Jack London، تحكي عن مستكشف يقع في حيرة أمام قرار إما بالعودة إلى لندن أو البقاء في أقصى الشمال ضائعا في مقره الجديد بين الهنود. ولاقت المسرحية نقدا شديدا بل وسخرية من قبل ساكند سيتي، حتى أن مخرجها موشر نفسه أقر بفشلها تماما.

في الخريف، استدعى مخرج هوليود بوب رافيلسون ماميت لكتابة المعالجة السينمائية لقصة چمس كين ساعى البريد دائما يدق مرتين The Postman Always Rings Twice، وعلى الفور استجاب ماميت لخوض غمار الكتابة السينمائية. وصور الفيلم في ربيع 1980 مع قيام جاك نيكلسون وجيسيكا لانج بدور العاشقين المتييمين. وعلى الرغم من العثرات، كان هناك تعزيزات هامة لنجاحات مسرحية في بداية هذين العامين أيضا. فكان العرض البريطاني الأول لمسرحية الجاموس الأمريكي من إخراج بيل بريون مع قيام جاك شيفرد بدور تيتش Teach. وجرى العرض في 28 يونيو بأصغر قاعات المسرح القومي بلندن وهي قاعة كوتسلوى Cottesloe التي تتسع لأربعمائة مقعد. وكان لهذا الإنتاج أثر أعظم من عرضى مسرح ريجنت من قبل. ومع تولى موشر الإدارة الفنية الكاملة لمسرح جودمان، عين ماميت مساعدا للمخرج عام 1978. وسرعان ما عوض نجاح عرض مسرحية حياة في المسرح في أكتوبر من العام التالي، الفشل الذى صاحب المستكشف. وكان بداية نتاج اتصال مثير بين دائرة مسارح خارج برودواى Off-Broadway وبين مسرح سكوير ريبورتورى Square Repertory أن بدأ عرض الشاعر والأجرة The Poet and the Rent في مايو من عام 1979، ثم الحصان الأسود و لم الشمل في أكتوبر التالي واللذين أخرجهما ماميت وقام بالبطولة فيهما ليندساي كراوس وميشيل هيجنز، وقد لقيتا نجاحا طيبا. وقد أضاف ماميت مسرحية ثالثة صغيرة هي قداسة الزواج The Sanctity of Marriage والتي لم يحالفها النجاح.

في السابع والعشرين من يونيو بثت حياة في المسرح في جميع أرجاء الوطن عبر شبكة تليفزيون WNET مع قيام راب وإيفانز بنفس أدوراهما خارج برودواى. كذلك

فى يوليو عرض الإنتاج البريطانى لنفس المسرحية التى أخرجها آلن بيرلمان لمسرح أوين سببس ثييتتر Open Space Theatre وتوجت فترة الأعوام الثلاثة من 1980 إلى 1982 بفيلم جديد هو الحكم "The Verdict"، الذى أخرجته سيدنى لومت Sidney Lumet عن رواية بارى ريد، بالإضافة إلى مسرحية إدموند Edmond التى عرضت لأول مرة على مسرح جودمان فى الرابع عشر من يونيو 1982 وأخرجها موشر. وتتشابه موضوعات كل من الفيلم والمسرحية إلى حد كبير حيث تتناولان رحلة أحد الأشخاص عبر عالم فاسد ومتناقض أخلاقيا حتى الوصول إلى مرحلة المعرفة أو الاستنارة. ويلعب بول نيومان فى الفيلم الذى بدأ عرضه فى ديسمبر 1982 المحامى البطل. وقد لقي استحسانا لدى الجماهير، وبفضله رشح ماميت لجائزة أوسكار ضمن تصنيف أحسن معالجة سنيمائية فى أوائل العام التالى. أما مسرحية إدموند فقد قوبلت بحماس لدى عرضها فى شيكاغو ولكنها لم تسلم من ملاحظات متباينة عندما افتتحت فى نيويورك خارج برودواى على مسرح بروفنستاون بلاى هاوس فى السابع والعشرين من أكتوبر. وخضعت لمقابلة ناقد نيويورك تايمز القوى فرانك ريتش. وعلى الرغم من أن عرضها لم يتجاوز 77 مرة إلا أنها أتت لماميت بالجائزة الثانية للمسرحيات المعروضة خارج برودواى والمسماه فيلج فويس أوبى Obie "Village Voice".

فى تلك الأحيان، ازدادت محاولات إحياء وإعادة تقييم أعمال ماميت الأولى. ففى أبريل 1980 عرض مسرح ميلوكى ريرتورى Milwaukee Repertory Theatre نسخة منقحة من قارب البحيرة Lakeboat والتى أخرجها حينئذ جون ديون. وتحكى المسرحية عن طالب يقيم بصفة مؤقتة خلال فترة الصيف على متن سفينة تجارية كأحد أفراد الاحتياطي للطاقم وذلك بمنطقة البحيرات العظمى. ونجحت المسرحية لتنتقل بعد ذلك للعرض على مسرح لونج وارف ثييتتر، ثم جودمان ومسارح أخرى. فى أكتوبر 1980، أعاد لونج وارف عرض الجاموس الأمريكى من إخراج إرفن برون وبطولة آل باتشينو Al Pacino الذى قام بدور تيتش لتبدأ فى رحلة طويلة تأخذها فى أشكال مختلفة من خارج برودواى إلى برودواى فى عام 1983. ولم تفلح الغابة The Woods فى نيل رضا نقاد نيويورك للمرة الثانية على التوالى

عندما حاول ماميت فى مايو 1982 إعادة عرض شيكاغو وبنفس طاقم التمثيل الأصىلى على مسرح ساكند سيتج. وبداية من أوائل عام 1983 تسيدت مسرحية جلين جارى جلين روس الفائزة بجائزة بوليتزر تاريخ ماميت العملى حيث كانت من أنجح مسرحياته على الرغم من أن شكوكا قد ساورت ماميت بسبب بنائها غير العادى. وتتعامل المسرحية مع بيئة جافة يسودها الذكور ويعرفها ماميت جيدا، وذلك من خلال حكاية تاجر عقارات يبيع أراضى غير صالحة لمجموعة من المغامرين. لم يكن ماميت راضيا عن المسرحية عندما كتبها، ولأول مرة يسأل كاتبها مسرحيا النصيحة فى مثل هذا الأمر، وكان هذا الكاتب هو هارولد بينتر Harold Pinter الذى أشار عليه بأن كل ما تحتاجه المسرحية هو أن تنتج، وعلى الفور راح ماميت يرتب لإنتاجها مع بيتر هول، المدير الفنى للمسرح القومى البريطانى

National Theatre of Great Britain. لذا كانت جلين جارى جلين روس هى أول مسرحية لماميت تبدأ أول عرض لها خارج الولايات المتحدة بنفس المخرج (برايدن)، والممثلين الرئيسيين (شيفرد وكوتسلى) اللذين اشتركا فى الإنتاج الإنجليزى لمسرحية الجاموس الأمريكى عام 1978. وفى 21 سبتمبر 1983 كان الافتتاح الذى لقى إطراء واسعا. وحصلت المسرحية على جائزة SWET فى يناير 1984، وعرضت لأول مرة لها فى أمريكا فى 6 فبراير حيث أخرجها موشر على مسرح جودمان. ثم انتقلت بعد تغيير واحد فى طاقم التمثيل لمسرح جون جولد فى برودواى فى 25 مارس 1984، وكانت التعليقات الصحفية فى صالحها. ولكن لم يكن ثمة تذكرة تباع مقدما مما تسبب فى خسارة مالية للمسرحية على مدى أسبوعيهما الأولين. وبعد أن أعلن عن فوز ماميت بجائزة بوليتزر ارتفعت الإيرادات بنسبة 30 فى المائة، ولم يسدل الستار على العروض فى برودواى إلا فى 17 فبراير 1985 وذلك بعد أن استمرت على مدى 378 عرضا، ثم راحت بعد ذلك تجوب ما بين الساحلين حتى نهاية العام^(١١). وتضمنت أعمال ماميت فى هذا الوقت مسرحيات قصيرة أتت أحيانا فى أشكال غير عادية مثل مقالات، ومعالجات لمسرحيات أوروبية، وتعليم. وبالرغم من قول بعض النقاد أن جلين جارى جلين روس هى عودة إلى الأرضية المكتسبة باكرا إلا أن كثيرا من الأعمال الأخرى تمثل خطوات فنية

متقدمة. وضمن المسرحيات الأصغر مسرحية خمس قطع غير مترابطة Five Unrelated Pieces التي قدمت على مسرح إنسامبل ثييتير Ensemble Theatre بنيويورك في مايو من 1983؛ ومسرحية اختفاء اليهود The Disappearance of the Jews وهي عمل من فصل واحد يقوم به ممثلان وقد عرضت على مسرح جودمان في نفس الشهر؛ وقدمت مسرحيات الكلب، طاقم الفيلم، فور. إيه. إم على مسرح جيسونز بارك رويال في نيويورك في يوليو التالي؛ وقرمونت سكيتس التي قدمها مسرح إنسامبل في مايو من 1984؛ والسجين الأسباني والتي قدمتها بالتزامن مع مسرحية الشال فرقة المسرح الحديث New Theatre Company بشيكاغو في أبريل 1985؛ بالإضافة إلى مسرحيتين قصيرتين تمثّلان مغامرة وهما جودمان ستريت، وكروس باتش اللتان أذيعتا عبر أثير راديو شيكاغو في مارس 1985. أما المعالجات فشملت النهر الأحمر Red River والتي أخذها ماميت عن مسرحية بنفس الاسم لبيير لافى وهي Le Fleuve Rouge وقدمت على مسرح جودمان في مايو 1983؛ ومعالجة قوامها ساعتين لمسرحية تشيكوف بستان الكرز The Cherry Orchard والتي أخرجها بيتر نيلز لفرقة نيو ثييتير كمباني التي بدأت بها عروضها على مسرح جودمان في مارس 1985. أما المسرحيات التلفزيونية فضمت مالكوم إكس و أشياء تتغير التي كتبها ماميت بالاشتراك مع شل سيلفر شتاين، بالإضافة إلى المنبذون The Untouchables التي أنتجتها شركة باراماونت عام 1985، وزاتل The Tell التي أخرجها أوريون في يونيو 1986. في عام 1983، وعلى مدى العامين التاليين، اشترك ماميت وويليام ماكى فيما أطلق عليه ماميت ورشة عمل الجماليات العملية Practical Aesthetics Workshop، وهي دورة صيفية عن التمثيل كانت تعقد بجامعة نيويورك. ومن هذه المجموعة خرجت فرقة المسرح الأطلنطي Atlantic Theatre Company والتي تعمل الآن في كل من شيكاغو ومونبلييه.

وحياة ماميت الآن تتيح له بلوغ كل أنشطته المهنية بطريقة مثمرة وحيوية. وهو يعيش حالياً مع زوجته وابنته الصغرى وىلا Willa في بيت ريفى أعيد ترميمه في ريف قرمونت على الرغم من امتلاكه لشقة في نيويورك. ويكتب ماميت معظم أعماله في غرفة صغيرة على تلة خضراء خلف منزل قرمونت، ويبدو أن المستقبل

سيشهد تراجعاً في أعمال ماميت الجديدة التي ينجزها في شيكاغو. أما مسرح سانت نيقولا فقد أضحي أشلاء منذ 1981 بعد العديد من السنين التي تواري خلالها بسبب هجرة كثير من المؤسسين له. وفي عام 1985 افتتح موشر مسرح نيو ثيتر كمباني كملحق بجانب مسرح جودمان. ولكنه تركه الصيف التالي عندما عين مديراً فنياً لمسرح لينكولن سنتر ثيتر. وبقاعة ميتزى نيو هاوس التابعة لمركز لينكولن جرى في 24 ديسمبر عام 1985 العرض المزدوج لمسرحيتي بريردى شيان (1979) Prairie du Chien و الشال The Shawl. وتدور المسرحية الأطول منهما وهي الشال حول ناسك يتمزق بين حبه اللواطى لعشيقة الذكر وولائه لتابعته الأنثى. وقد كان استقبال هذه المسرحية في عرضها الأصلي على مسرح نيو ثيتر بشيكاغو في أبريل أفضل منه في نيويورك.

(2)

الشعور بالفزع الأخلاقي

A Sense of Moral Dismay

في عام 1977 راح ميل جاسو يصف أعمال دافيد ماميت بأنها يتخللها دافع كوميدى لا يمكن كبته، ووعى اجتماعى عالٍ وشعور بالفزع الأخلاقى^(١). والصفة الأخيرة ذات أهمية خاصة. فهي تأتى نتاجاً لإحساس دائم بالتنافر، والجدل والتناقض الذى تزخر به مسرحيات ماميت، سواء جاءت نهايتها سلبية مع تسيد قوى الدمار أو إنتهت برؤية أكثر إيجابية بالتواصل.

تبدأ مقالة ماميت المبادئ الأولى بمثال مطابق لهذا النوع من التعارض حيث يقول: إن إعلان وتكرار مبادئنا الأولى هو سمة دائمة للحياة فى ديمقراطيتنا. فالتشبث اللشط بهذه المبادئ، مع ذلك، دائماً ما اعتبر غير أمريكى^(٢). وتجوب المسرحية أصداء أمثلة أخرى. ودائماً ما اعتاد المحتالون سيئو السمعة على استدعاء شعارات الليبرالية الأمريكية المأخوذة عن أساطير الرواد لكى يبرروا غايات غير لائقة أخلاقياً. والشخصيات المفعمة بالطاقة تطبق هذه المأخوذات على أهداف خاطئة. كما يستغل الرجال الموهوبون باللباقة والقدرة على اختلاق القصص الساحرة، يستغلون تلك الإمكانيات ليعطلوا لا ليرتقوا بقدراتهم على معرفة أنفسهم والآخرين. وفى غمرة شوقهم لممارسة حب حقيقى يضع الرجال والنساء شركاءهم فى أطر محقرة من السيناريوهات التى تحول دون تحقيق ذلك الحب. ومع رغبتهم فى الارتباط مع آخرين بوثاق من الصداقة والولاء يلجأ الرجال مع هذا إلى التلاعب والمناورة، والغش ودفع بعضهم البعض إلى حالة من العزلة. هذا التوجه الذى يتشربه الجمهور هو بالفعل توجه يتسم بالفزع الأخلاقى وينطوى على إحياءات جدلية على نمط بريخت. فلحن نسأل: لماذا يتصرف الرجال والنساء هكذا فى حين أن لديهم القدرة على التصرف بطريقة أخرى؟ إنهم بالفعل يتصرفون بطريقة أخرى أحياناً فى أعمال

ماميت، وعليه ينزاح الفرع الأخلاقي عن الجمهور مع بزوغ نور التصديق المفاجيء. وقد نمت وتعززت رؤية ماميت الأخلاقية، كما تكشف عنها مسرحياته وطريقة عرضه لكيفية تجرد شخصياته من قدراتهم، من خلال مصادر شتى هي: أرسطو، الرواقيين، فرويد، كارل ماركس، برونو بيليهيم، وجوزيف كامبل، واقتصادي القرن العشرين في شيكاغو ثور شتاين قبلان، وتولستوى، وستانسلافسكى. وليست تلك الرؤية سياسية بالمعنى الدارج بالرغم من أن ماميت قد خاض بجرأة في عدد من القضايا السياسية بداية من تورط أمريكا في نيكاراغوا إلى جشع بعض المقاولين من خلال رغبتهم في هدم بعض أجمل مسارح نيويورك العتيقة. وقد اعتبر ماميت السياسة الملاذ الأخير لمن ينقصهم الخيال^(٣)، كما لم تحت مسرحياته على توطيد نظام سياسى مختلف أو تحض على ثورة واسعة النطاق. فالعديد من مسرحياته تفترض وجود مرض اجتماعى عضال لا يستطيع تغيير نظام سياسى أن يلطف منه، وهو الأمر الذى جعل البعض من النقاد يخلعون عليه الصفة التشاؤمية والكتابة ضد السياسة. ولكن ماميت لا يقر بالمسرحيات التى تجعل للرسائل السياسية اليد العليا، سواء ارتبطت السياسة بتوجهات جمالية أو بأنظمة حكومية، بل إنه يجابه هذه الدعاية بالدافع الفنى الذى ينطوى على التعبير الحر بصرف النظر عن العواقب. وقد عبر ماميت عن إيمائه بأن النبوءة قد اقتربت، ولكنه يشير إلى أن المسرح هو مكان يمكن فيه الاحتفاء بالقصد والعزيمة، وأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يصلح دراما ما لم يتضمن إمكانية الاختيار^(٤).

والمفهوم ضمنا أنه مهما بلغ المجتمع من اللامبالاة، ومهما اقتربت النبوءة يظل الرجال والنساء قادرين على اختيار الكيفية التى يعيشون بها حياتهم، قادرين على السعى بإيجابية نحو إيجاد حلول لأزماتهم الاجتماعية والشخصية، ويظل كل من العزيمة والقصد قادرين على إحداث تغييرات. وليس ماميت ببعيد عن مارا الثورى فى مسرحية فايس Weiss مارا/ ساد Marat / Sade (1964) عندما يقول: إن المهم هو أن تشد نفسك من شعرك وأن تدور وتنظر حولك لترى العالم كله بعيون جديدة^(٥).

وتقول إحدى فرضيات ماميت بأن الإنسان أناب عن نفسه مؤسسات عديدة لتحمل عنه مسئوليته الشخصية عن أفعاله. في عام 1977 قال : إن الناس عصابيين، بل إن أمما بكاملها هكذا لأنهم يخفقون في إدراك طبائعهم الحقيقية. فالأفراد يفشلون في تقبل المسئولية عما يحدث لهم.... وقد قال ماركس بأننا جميعا جبلنا على القدرة على فعل الخير، وعلى أن نحب وأن نبذل، ولكننا ننأى بهذه القدرات عن أنفسنا. وبدلاً من أن نقر بهذا عن أنفسنا فإننا نتخلى عن السلطة والمسئولية لمؤسساتنا، للكنيسة، للدولة، للدواء. والمؤسسات يخشى جانبها لأنها لا وجه لها ولا شخصية وهي مصدقة لأنها تستطيع تبرير أفعالها التي لن يكون لأي فرد الرغبة في أن ينسبها لنفسه أبداً.

ويلجأ الناس للعب أدوار صممها لهم مجتمع استهلاكي وقد أصبحوا مفردات داخل نظام لتبادل السلع، أصبحوا سلعا للمقايضة والصفات الجنسية المصطنعة بين الأفراد. وأصبحت أساطير ومبادئ الرواد الأمريكيين الليبرالية عارية من أية قيمة أخلاقية كانت لها ذات يوم وتحولت إلى مؤسسات وولاءات زائفة، وهكذا أصبح من الممكن استخدام تلك الأساطير في تجريد الفرد من مسئولياته^(٧). وقد زاد الإيقاع المتسارع والاضطراب الذي فرضته الحياة المدنية الحديثة من شدة التواكل اعتماداً على الأدوار الاجتماعية المتلقاة والتي تحول بين الناس وبين فهمهم لأنفسهم. فليس لديهم الوقت للارتقاء بحياتهم الداخلية، وليس لديهم إحساس بالقيم الشخصية التي يمكن أن تؤازرهم في مواجهة طوفان الضغوط الاجتماعية. ليس هناك من الطقوس والشعائر المؤثرة ما يمكن أن يساعد الناس على تنمية هذه القيم.

يقول ماميت:

إننا نعاني من إفلاس روحي - وذاك هو عيب بلدنا. فنحن لا نتوقف عن العمل أيام الآحاد، ولا نصلي ولا نجدد أرواحنا. هذه ليست مظاهر رفاهية. فالروح لا بد وأن تؤهل من جديد، كذلك لا بد أن يكون هناك وقت للتأمل، للانفراد بالذات كما يجب أن يكون هناك قدر من الرهبة والتعجب^(٨).

ولأن معظم هذه الشخصيات ليس لديها سوى النذر اليسير من الإحساس بمثل هذه الحياة الداخلية، فليس هنالك من سبيل أمامها لخلق اتصال حقيقي بين بعضها البعض. فالاتصال الذي ينضج ليتحول إلى مشاركة هو الخلاص الذي يلوح إليه ماميت. هذا الاتصال بين البشر الذي اعتبره تولستوى من المسلمات في مقالته ما هو الفن؟، والذي اعتنقه ستانسلافسكى واعتبر نشره أحد واجبات الممثل كما ورد في ممثل يستعد An Actor Prepares هذا الاتصال هو ما يؤمن به ماميت كوسيلة لتأثير المسرح في المجتمع. في 1978 قال ماميت إن مسرحياتي تدور حول أناس يحاولون أن يترابطوا. أناس مرتبكون.... يحاولون أن يفعلوا خيرا... ولكن لا أحد يعرف كيف يكون ذلك. بل لا أحد يفعله على الإطلاق^(٩). إن محاولة الاتصال في عالم ماميت هي مسألة هامة جدا. ففي بعض مسرحياته الأولى وفي أغلب مسرحياته الأخيرة تحقق هذا الاتصال بالفعل.

وقد اهتم ماميت بالحوار كثيرا حتى جاء ذلك في بعض الأحيان على حساب السياق- ولكن تلك كانت وسيلته الأساسية لكي يدع أي شخصية تعبر عن وعيها الذاتي ورؤيتها الأخلاقية وبالتالي تجد فرصتها للاتصال بالآخرين. إن معظم حوارات ماميت السريعة والعامية كما ورد بشكل خاص في مسرحيات شيكاغو الجاموس الأمريكى، الانحلال الجنسى في شيكاغو، وجلين جارى جلين روس عادة ما تأتي من أفواه شخصيات تحتويها الضغوط السلبية للشكل الاجتماعى.

وسادة الهراء العظام فى مسرحيات ماميت هم أولئك الذين ضاعوا وخذعوا، وهم غالبا ضحايا موهبتهم الخاصة التى انقلبت لتشكل عائقا بينهم وبين معرفة أنفسهم أو الآخرين وتمثل لغة مفروضة تأتي غالبا من ارتداء الأقنعة ولعب الأدوار الاجتماعية. وبالفعل فإن الطاقة اللفظية والطلاقة التى تتمتع بها تلك الشخصيات إنما هى مقياس مقلوب لقدرتهم على تركيب لغتهم الشخصية. وغالبا ما يستخدمون هذا الحديث كقناع عدائى يختفون وراءه لكي يخذعوا، ويسيطروا على الآخرين، أو يضعوا المستمعين لهم فى قوالب متكررة من الأدوار الجنسية التى نسجوها لهم فى سيناريوهات من صنعهم. مثل هذا الحديث من شأنه أن يحول دون أى تفكير فى

تجاربهم الماضية حتى يشعر الجمهور بمحدودية معرفته بهم. وقد راح بعض النقاد المتبلدين يشكون من ضيق الحدود التي أفرزت شخصيات مسطحة وجامدة. وتلك بالطبع نقطة ملازمة وخاصية تلازم الكثير من الأعمال الدرامية التي كتبت في أوائل السبعينيات والتي درست حدود لعب الدور الاجتماعي.

في مسرحيات شيكاغو خاصة فإن حيوية الحوار التي تأتي بدافع من تأكيد الذات وتبريرها لها وظيفة ثانية في طبع مختلف الرفاق بطابع كرتوني. بل إن حكايات هؤلاء الرفاق تسطح رؤى الشخصيات عن العالم وتزيد من حدة الفرع الكوميدي لدى الجمهور من جراء رؤيتهم التحقيرية. وتقدم الجاموس الأمريكي مثالا على ذلك يستعرض مهارة ماميت في بناء الحوار. فلقاء لطيف بين دون صاحب محل المستعملات وابنه التابع له بوبي يقطعه تيتش الذي يدخل نائرا على اثنتين من الرفيقات اللتين هزمتاه في لعبة البوكر الليلة الماضية:

تيتش : فقط سأطلب فنجانا من القهوة.

دون : حسنا.

تيتش : إذا جريس وروثي تتناولان إفطارهما، وقد فرغتا منه. أطباق وبقايا الطعام ملقاة هنا وهناك. إذا فسنبدأ اللعب.

دون : نعم.

تيتش : وهكذا. أنا أجلس.. ها .. ها. أتناول قطعة من الخبر المحمص من طبق جريس.

دون : أووه.

تيتش : وهي تقول تفضل.

أتفضل.

يجب أن أتفضل .. نصف قطعة من الخبز، أربع شرائح منه تعادل ربع الطبق. يجب أن يكون لدى خمس سنكات فى كل مرة عندما تنتهى من اللعب. وأطلب قهوة... وسجائر... ولفافة من الحلوى، لا أقول كلمة واحدة.

بوى أنظر من يريد ماذا، هه؟ سندويتش حقير من اللحم المشوى.
(موجهها كلامه لبوب) هل أنا على حق؟

(إلى دون) آه، ياللعنة:

وقد اتخذ النقاد المتحمسون من مثل هذا الحوار مفتاحاً إلى أهمية وفردية ماميت. وقد جرى جدل مبكر عما إذا كان الحوار فى مسرحياته الأولى دارجاً فطرياً أو كان مصمماً بشكل معين. فى الواقع هو كلاهما: هو تقطير راق ورائع لحديث العمال فى شيكاغو بعد تدويره عبر أذن شديدة الحساسية لعبارة وإيقاع هذا الحوار كما هو فى الواقع. وقد جاء مقال روس فيتزبون المبكر تحت عنوان صوت القرية Village Voice كأفضل تحليل،^(١٠) فهو يلفت فيه الانتباه إلى المزج المباشر بين جمال الإيقاع، والتقريب، والانتقال المفاجئ من موضوع لآخر، وحذف كلمات الربط وعباراته فى بعض الجمل وإضافة كلمات وعبارات ليست ضرورية فى بعضها الآخر. والتناقض المثير بين ما هو رسمى وشكلى وبين اللغة التجديفية المبتذلة، وبين المستويات الراقية من جهة وتلك الهابطة فى لغتها من جهة أخرى، وكذلك بين الشعور بديناميكيات إيقاع الحديث، وأحيانا الوضوح الصارخ للفوضى اللغوية. كل هذه الخصائص تبدو جليلة فى القطعة المقتبسة. فأنماط التأكيد الحقيقية ووقع الحوار المنطوق هما مطلبان حيويان عند ماميت الذى كثيراً ما يلجأ لإحداث تعديلات فى الجمل الحوارية بعد أن يستمع إليها تؤدي من قبل الممثلين. وقد أشير إلى أن هذه السطور الحوارية تنتمى غالباً إلى البحر الإيامبي الخماسى فى الشعر، ويضرب السطر الافتتاحى الذى يدخل به ماميت مثالا على ذلك.

ولكن الوله النقدى بالحوار، خاصة فى مسرحيات نيويورك الأولى، أدى إلى المبالغة فى تقييمها، وهو الشئ الذى شجعه ماميت. وفى هذا الصدد قال ماميت لفيثيون:

إن تركيزى غالبا ما يكون على إيقاع اللغة- على الطريقة التى يتطابق فيها الإيقاع مع الحدث. فإيقاعاتنا تصف أحداثنا- لا، بل إن إيقاعاتنا تمثل توصيفا لأحداثنا. فأنا قد أضحييت- وما زلت- أسيرا لطريقة استخدام اللغة، لإيقاعها الذى يحدد فى الواقع الطريقة التى نتصرف بها أكثر مما هو العكس.

بالتأكيد يمكن للمرء أن يتفق مع فرضية أن اللغة المطبوعة بالطابع الاجتماعى تسيطر على سلوك وفكر العديد من شخصيات ماميت. ولكن ماميت- فى غمرة تقريره بأن اللغة تخلق السلوك يصبح على شفا الخطر من القول بأن اللغة تنم عن القصد والدافع. على أية حال فقد أعطى ماميت للعديد من النقاد الريادة فى تقديم فكرة أن اللغة كحدث فى حد ذاته قد حلت محل الحدث الخارجى التقليدى فى مسرحياته. وقد ذهب كل من مايكل فرميولن وروبرت ستورى فى جدلهما إلى أن اللغة ما دامت توجد كأداة لتحفيز الحدث فقد أصبحت بذلك حدثا فى حد ذاته، وأن شخصيات ماميت هم أنفسهم لغتهم. فوجودهم مرهون - ولهذا الحد - بالدرجة التى تسمح بها لغتهم. وحديثهم ليس ستارا من الدخان بل أسلوب حياة^(١١). ومن هنا تصبح فكرة اللغة معادلا للحدث فكرة شاذة وتستند باهتزاز على أساسها الذى وضعه ستانسلافسكى. وفى وقت تقديم باكورة إنتاج مسرحية الغابة، أدرك النقاد أن أعمال ماميت تضم مجموعة مختلفة من المسرحيات التى تتضاءل فيها براعات الدهماء الكلامية.. مسرحيات تقدم لغة خرقاء متصدعة ذات إيقاعات أقل جرسا وحدة. هذا الحوار كان يوضع أحيانا فى شكل شعري، وكان يبدو متكلفا حيث كان ينقصه الترقيم، بل كان على حافة الانزلاق إلى وقفات صامتة جامدة وغير ذات أثر كما يتضح فى تلك القطعة من مسرحية الغابة:

روث : إن الجو لطيف .

نيك : نعم.

روث : ودافي.

انظر! إن الرياح تعصف وتعصف، ولكنك تشعر بالدفء.

نيك : كم أود أن أجلس هنا.

روث : نعم .

نيك : وأفكر في أشياء كنتك.

روث : صحيح ؟ (لحظة صمت) . أى أشياء ؟

نيك : أنت تعرف.

(لحظة صمت)

روث : قل لى أنت.

نيك : بيوت وأشياء.

روث : عندما تهب العاصفة.

نيك : نعم.

روث : ماذا عن هذه البيوت والأشياء.

نيك : الحياة فيها . والشعور بالدفء.

وقبل ذلك اعتاد ماميت استخدام نوع من الحوار أكثر استبطانا وكان حينئذ يضعه في جمل إعتراضية بين فاصلتين للإشارة إلى تغير لحظي ينتاب الشخصية. ولكن ما لبث هذا التوجه المسرحي أن أخذ في الأفول تدريجيا حتى تلاشى تماما وإن كان أحيانا ما يستعاض عنه بإشارة أكثر بساطة من خلال عبارة محدثا نفسه. وربما أصبحت تلك سمة بدت من خلالها الحواجز بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي في حوارات ماميت الجديدة غير محددة المعالم. ولكن أكثر ما أصاب بعض النقاد بالحيرة هو الشكلية والتردد ونقص السمات الفردية في هذا النوع من الحوار. فهل فقد ماميت أذنه؟ وبالتالي فقد صوته الخاص؟.

الواضح الآن هو أن الإحياءات الأكثر إيجابية في الرؤية الأخلاقية عند ماميت- والتي تتمثل في مقدرة شخصياته على الاستبطان وتحقيق الذات وبالتالي التواصل مع الآخرين- تكمن بشكل مقدس ليس في الخطاب المؤثر ذي البيان السلس، ولكن في شيء آخر. فالقدرة على التواصل الإيجابي تبدو في نص الحوار أقل مما تبدو في الإحياء، والوقفة والصمت، كما أنها تبدو في الإرادة والعزيمة التي توحى بها الكلمات أكثر من اختيار الكلمات نفسه فالكثير من شخصيات ماميت لا يثقون بالكلمات ولديهم حاجة لا يستجاب لها للغة صادقة من التواصل الإيجابي. في واحدة من مقالاته قال ماميت إننا: لا نثق بالكلمات. إن غضبنا عظيم لدرجة أننا لا نستطيع إلا أن نتلعثم ونتكلم بدون تفكير.

ولكن تبرز في الحال قضية متناقضة وهي: الأشياء تعنى الأشياء، وأن هناك طريقة تكون فيها الأشياء كما هي بغض النظر عن الطريقة التي نقولها نحن عنها^(١٢). ويقدم ماميت شخصيات معينة تكون على وعى بهذا وهي تحاول بتذبذب تحويل الكلمات إلى أداة للتواصل. فعلى سبيل المثال يحاول روث في ذروة أحداث الغابة أن يجبر نيك قسراً وضرباً على استعمال هذه اللغة. وشخصيات أخرى تمر عبر تحلل اللغة المتلقاة وما بعد الاستبطان والرغبة والتعجب، تبدأ هي الأخرى في استعمال هذه اللغة.

إن الحديث عن تطور ماميت ككاتب مسرحى ليس سهلاً، كما أنه من الخداع التعامل مع مسرحياته على أساس زمنى سواء من ناحية الكتابة أو الإنتاج. وتحليل استراتيجيات ماميت الشكلية ككاتب مسرحى يمكن أن يتأسس على ما إذا كان فى مقدور شخصياته تحقيق القدرة - ولو جزئياً - على الترابط فيما بينهما أم لا. والحوار يمثل معلماً رئيسياً دالاً على هذه الإمكانية والتي تكمن أيضاً فى عناصر دراماتيرجية أخرى. ومن بداياتها فصاعداً كانت مسرحيات ماميت التى تحتوى إشارات أكثر تفاعلاً تتواجد بالتزامن مع مسرحيات له تحتوى قدراً كبيراً من الفرع الأخلاقى.

وفى السنوات الأخيرة كتب ماميت عن وعيه العظيم بأوجه الإرضاء فى الحبكة المسرحية. ولكن بجسبى Bigsby راح يحذر بحق من أن الحبكة التقليدية ومراعاة الوحدات الثلاث للزمان والمكان والحدث عندما تكون حاضرة فى أعمال ماميت فإنها غالباً ما تكون تهكمات^(١٣). ويمكن للمرء أن يضيف ويقرر بأن آثار تلك الحبكات التقليدية ما هى إلا غطاءات صلبة لما تحويه فى ثناياها من بناء بديل أكثر أهمية، بناء يصنعه تداخل العلاقات الاجتماعية وليس الحدث الدرامى التقليدى، بناء تنقرر فيه النجاحات بواسطة التفاوض بين الأشخاص لتؤدى فى النهاية إلى التكافل أو تزكية الذات. وينطبق هذا بحق على الجاموس الأمريكى، وقارب البحيرة، والغابة، والشال. فالحبكة التقليدية فى جلين جارى جلين روس تصبح أكثر أهمية، ولكنها أيضاً تمثل عامل تشتيت يصرف الانتباه عن بناء تحتى أكثر أهمية يتمثل فى العلاقات بين الشخصيات. إن مراعاة الوحدات فى العديد من هذه المسرحيات هو تهكمى بمعنى أنه يبرز هزال الحبكات والوحدات التى تحدد إطارها. ولكن، جدلاً، ليس العديد من مسرحيات ماميت الأكثر قصصاً ممزقة على المسرح كما هى على الورق. ففى العرض يكتسب البناء المسرحى لها انسيابية الأفلام السينمائية التى تؤكد على التناقضات المثيرة للأحداث. وأحياناً ما ينطوى هذا على حتمية اجتماعية توحد، بطريقة تنويمية، بين أناس وأزمان وأماكن ليس بينها علاقة منطقية أو عرضية.

عندما كان ماميت يتحدث عن الحبكة فى السنوات الأخيرة، كان يعنى غالباً الحكايات الخيالية السردية والتي كان يروج لها برونو بيتلهاهيم Bruno Bettelheim. فتصويره للمسرحية الجديدة على أنها نوع من الأساطير الذى يروق لجمهور يحلم بحياة ما يستمد من وصف بيتلهاهيم للحكاية الخيالية كقصة رمزية غير تعليمية يترك للجمهور الحرية فى أن يستخلص منها استنتاجاته الخاصة^(١٤). وقد تأثر ماميت أيضاً بالنمط الأسطورى البدائى فى المغادرة، والمبادرة وتنوير البطل كما ورد فى تحليل جوزيف كمبل Joseph Campbell للأسطورة العالمية فى كتابه بطل ذو ألف وجه. وكثيراً ما يدمج ماميت مثل هذه الأنماط السردية كجزء من بناء مسرحياته وكذلك كحكايات ترويه الشخصيات فى المسرحيات ذاتها. هذه الاستراتيجية تبرز بشكل خاص فى العديد من المسرحيات منذ 1977 فصاعداً وهى: الغابة، موتور الماء، لون كانوى Lone Canoe، وإدموند. ويؤمن ماميت بالقدرة الهائلة للمسرح على التعليم والتنوير ويعتقد ما اعتقده كل من تولستوى وستانسلافسكى بأن المسرح يمكنه إنجاز هذه المهمة إذا تعامل مع الموضوع الذى يمكن للإنسان العادى أن يستوعبه وأن يتفاعل معه. ويبدى ماميت إعجاباً بالمسرحيات التى تقوم أساساً على القصص الرمزية، والحكايات الخيالية تسلك سبيلاً وسطاً ذكياً بين الفطرية المفرطة من ناحية والشكل التقديمى الملائم من ناحية أخرى. يقول: إن التجربة الدرامية التى تهتم بما هو أرضى وواقع يمكن أن تفيد بشيء ولكن لا يمكنها أن تحرر، كذلك فإن تلك التى تتعلق بالسياسة الجمالية لصانعيها ربما تلهى أو تفضى، ولكنها لا تؤدى إلى الاستنارة^(١٥).

بينما تميل شخصيات معينة، خاصة فى مسرحيات ماميت الأولى، إلى أن تكون ثائرة لغوياً، إلا أن ذلك ليس دلالة على تشخيص طبيعى مفصل وكامل. فماميت لا يثق بالفرضيات التى تقول بأن لشخصياته حياة خارج المسرحية. وفى سلوكه لهذا الدرب المتعقل الذى أخذه جزئياً عن بيتلهاهيم لا يؤمن ماميت بأن التشخيص الكامل فى المسرحية مرغوب فيه أو ضرورى. ويتضح هذا خاصة فى مسرحياته التالية حيث يقترب تصويره لخلق الشخصية من الاتفاق مع تصويره للحبكة المسرحية كحكاية خيالية. فى عام 1981 كتب ماميت يقول إن الإغراق فى التفصيل الدقيق

للسمات الشخصية- الذى يطلق عليه ماميت التشخيص- يشجع الجمهور على تناول المسرحية كناقذ وليس كمشارك. ومع زيادة الدقة فى التشخيص، فإن الكاتب يكبح التوحد: لكى تشخص الناس والمشهد يعنى أن تأخذ وقتاً من القصة وهو ما يعنى بالتالى إضعاف القصة^(١٦). وقد تزايد اهتمام ماميت بالاعتدالية فى السنوات الأخيرة، كما يتضح ذلك فى الاختصار الشديد للكلمات فى مسرحياته الأخيرة إدموند، جلين جارى جلين روس، والشال. فالتمثيل، والإخراج والتصميم يجب أن يتألفوا جميعاً من هذا الحد الأدنى الضرورى لتحريك الحدث. والأماكن، مثل التشخيص، يجب أن تكون شديدة الانتقائية حتى تسحر الجمهور كصور مجازية أكثر منها بيئة للحدث.

إذا كان لنا أن نحدد بشكل عام استراتيجية ماميت ككاتب مسرحى، فيمكننا القول بأنه يرمى إلى واقعية انتقائية ذات نغمات مجازية قوية فى مسرحيات يكون فيها التأكيد على الملامح الممثلة والأساسية للحدث والشخصية. ويقال أنه فى بعض المسرحيات التى يبدو فيها التوحد مع الحكاية الخيالية قويا فإن الإحساس بالفرع الأخلاقى يتوقف. فالتوحد يناقض درجة النفور لدى بريخت وهى التى يعرض الفرع الأخلاقى نفسه من خلالها. تلك النغمة من الاغتراب الطفيف تسود معظم مسرحيات ماميت. ويجرى الجدل أيضاً بأن الإيماءات المجازية تولد أكثر قوة عندما يصل وعى ماميت بأهميتها إلى أدناه، وعندما يغشاها قدر كبير من التشخيص. وينطبق هذا على مسرحيات مثل لم الشمل، قارب البحيرة، موتور الماء، وجلين جارى جلين روس. وعن الأخيرة قال روبرت بروشتاين، على سبيل المثال: أنها دقيقة فى واقعيتها إلى حد أنها تسمو فوق نفسها وتكتسب معانى أخلاقية مدوية^(١٧).

(3)

البيزنس Business

فى كل مسرحيات ماميت تترىص روح الوصولية لإفساد الاتصال بين الناس . فى اثنتين من أقوى مسرحيات ماميت تكون الغلبة لتلك الروح المدمرة .

هناك أوجه شبه عديدة بين الجاموس الأمريكى المبكرة وبين جلين جارى جلين روس الحديثة . ففى كليهما ينتمى طاقم التمثيل إلى الجنس الذكرى ويتناولان على وجه الخصوص ضغوطا رجالية وديناميكيات اجتماعية ؛ ويتخذان من شيكاغو مكانا لأحداثهما ، وتنضحان بلغة الشارع والطاقة الدافعة لتلك المدينة ؛ والحوار فيهما أكثر جلاءً من المعتاد ؛ كما يمثل المنظر صورة مجازية لمكان عمل ملء بالنفايات ليقدم تعليقا هاما على الحدث ؛ والشخصيات الرئيسية تنصب لنفسها الشراك ، وتقرب من الهاوية بسبب تصرف طائش لم يحسبوا عواقبه . صداقة قوية بين الشركاء تفسدها الوصولية التنافسية والقوى التى تطلقها .

وهناك وجه آخر للشبه ، يتمثل فى أن تلك المسرحيات كانت من أكثر مسرحيات ماميت تحقيقا لشهرة تجارية ونقدية وأطولهما عرضاً على مسارح برودواى حتى الآن . وتاريخ إنتاج الجاموس الأمريكى هو من أعقدها فإنتاج أولو جروسبار Ulu Grosbard لها 1977 دام فقط لفترة متواضعة من العروض فى برودواى . ولكن إحياءها على يد المخرج أرفن برون Arvin Brown وقيام آل باتشينو بدور تيتش عرض أولا بمسرح لونج وارف ثيتر Long Wharf Theatre بنيوها فى عام 1980 ، ثم على مسرح زاسركل إن زاسكوير Circle in the Square عام 1981 ، و 1982 خارج برودواى ، وأخيراً جاءت إلى برودواى عام 1983 . وهذا يؤكد أن المسرحية يمكن أن تخضع لتفسيرات متباينة . فالتفسير الأول ركز على العنف الانغلاقى ، والثانى على التهكم الكوميدي . وأكد هذا الدليل على تبوأ المسرحية مكانا هاما فى المسرح الأمريكى الحديث . وبعد شكوك مبكرة ساورت ماميت ، حققت

جلين جارى جلين روس سلسلة من النجاحات التى بدأتها بأول عرض لها فى لندن وتوجتها بحصولها على جائزة بوليتزر.

وعن جلين جارى جلين روس يقول ماميت إنها تتناول مجتمعا قائما على الأعمال التجارية (بيزنس)، مجتمع القاعدة فيه هى: كم من المال تستطيع تحقيقه^(١). فالرأسمالية الأمريكية تخلق الحوافز والإطار الذى يحرك بائعى جلين جارى جلين روس، ولكنها أيضا أفرزت صغار المحتالين فى الجاموس الأمريكى، الذين يشكلون فئات الدرك الأسفل من السلم، المعدمين الذين يؤلفون، طبقا لثورشتاين قبلن Thorstein Veblen، مجتمعا خارجا عن القانون شديد الحساسية للموقع والمكانة بالضبط كما هو الحال بالنسبة لأستقراطية الفراغ لدى رجال الأعمال الناجحين، مجتمع معرض لأن يعمل بنفس المبادئ التى تبرر أفعاله اللصوصية^(٢). وعن الجاموس الأمريكى يقول ماميت إنها تتناول الجانب اللصوصى فى الحياة الأمريكية. وليست أسطورة هوراشيو ألجر Horatio Alger فى أمريكا سوى زيف. إنها مسرحية عن موثيق الشرف بين اللصوص وعن الأساطير التى يحيا عليها هذا البلد... وقد قال كالفن كوليدج Calvin Coolidge ذات مرة بأن الشغل الشاغل لأمريكا هو البيزنس. فأخلاقيات مجتمع الأعمال تقول بأنك تستطيع أن تكون لصا كما تشاء فى إطار بيئة منظمة^(٣). وفى كلتا المسرحيتين فإن البيزنس هى الكلمة المفتاح لمبادئ العمل التى ورثتها الشخصيات من قانون وضيع للرواد يقول بالمشروع والمبادرة- قانون- يقول ماميت- بأنه نبع بداية من الرغبة فى الحصول على شىء من لا شىء^(٤). إنه القوة الدافعة فى نمط من التفاعل يدخل فيه الرجال فى منافسات وينتقلون فيه بين الولاءات للسلطة ويتورطون من خلاله فى إعجاب وحسد متذبذبين، فى تواطؤ ومعارضة، وفى التأييد الحماسى والمعاداة العنيفة. كل هذا بالطبع يؤدى إلى إفساد نموذج الترابط الاجتماعى بين الرجال. والربط بين الحدث ومبادئ البيزنس الأمريكى هو ربط مباشر وعضوى فى جلين جارى جلين روس. أما فى الجاموس الأمريكى، فيأتى أكثر مجازية ولهذا السبب تبدو على سطحه نغمة لونية من الفرع الكوميدي التهكمى. فى الجاموس الأمريكى يصور فيه رجال

الأعمال على هيئة الخارجين على القانون في عرف قبلن Veblen ، فهم محتالون، وزبائن لمحل بيع مستعملات يديره واحد منهم.

في الشكل الخارجى تبدو الحبكة بسيطة بطريقة خادعة وقائمة على جريمة لا تتم أبدا. فدونى دوبراو Donny Dubrow، صاحب المحل، يستولى عليه الغضب بسبب اعتقاده بأن زبونا شابا محترفا قد فاقه براعة فى إبرام صفقه عملة معدنية رسم عليها رأس جاموس. فيستعين ببوبى Bobby، المراهق الذى صادقه، للتجسس على مكان إقامة الزبون والتخطيط لسرقة كل مقتنياته من العملات الأثرية. ولا يلبث تيتش Teach، وهو صديق حميم لدونى، أن يقحم نفسه فى الأمر ليقنع دونى بأن يبعد بوبى عن الموضوع. فى الفصل الثانى تنهار الخطة كلها، فلا شىء يتم، ويحطم تيتش المحل تنفيسا عن شعور بالإحباط الشديد.

ولكن الحبكة لا تزال غطاء لبناء أعمق وأكثر براعة يقوم على وحدات التفاعل الاجتماعى بين الرجال الثلاثة. وهنا ينتهى الاحتيال التنافسى القائم على مبادئ البيزنس بعواقب انفجارية.

الحوار ، حوار تيتش خاصة، قد أصبح العنصر الدراماتيرجى Dramaturgical الأساسى فى المسرحية. فمن خلاله استولى على الشخصيات من مبادئ البيزنس. فقبل أن يهاجم دون تيتش ويشتبك معه فى عراك جسدى فى أعنف ذروة للمسرحية يقول له متهما: أنت تحذر هذا وتحذر ذاك... تأتى هنا لتبث هذا السم فى داخلى... فالسم يبث لفظيا ضمن حوار حيوى عنيف، يؤججه تيتش بشكل أساسى. ويبدو أن نظريات تيتش عن البيزنس قد تشربها، حتى قبل دخوله، من خلال دون، وبثها الأخير برفق إلى بوب. فالبيزنس هو ذوق عام، خبرة، وموهبة، ولكنه أيضا عناية الناس بأنفسهم. ويبدو تعريف الصداقة أكثر غموضا، فهى ما عليك إلا أن تعرف من هم أصدقاؤك، ومن منهم يعاملك مثل ماذا. وأما الباقي فهو تافه.

فى اللحظة التى يدخل فيها تيتش يصبح الحوار نفسه أكثر تألقا. وتنطبق ملحوظة هارولد كليرمان Harold Clurman فى أغلبها على تيتش، حيث يقول إنها لغة

أناس لم يبلغوا بعد مرحلة اكتمال الشخصية؛ فهم خواء من التجربة الداخلية المتماسكة. وقد أوضح بجسبي Bigsby كيف أن أحاديث تيتش مفعمة بالمقولات الصاخبة التي تتخللها التهكمات النابعة من موقف وقصد تيتش الحقيقي؛ وكيف أن أهدافه الإجرامية تبررها ادعاءات التقوى الأخلاقية التي ورثها عن أساطير الرواد وأخذها عن ليبرالية لوك Locke، ليفضح ضمن هذا السياق خداع كليهما للأمريكا الحديثة^(٦). والمادة الرئيسية في تعريف تيتش للبيزنس هي العمل الحر، الذي يشخصه على أنه الحرية... حرية الفرد... أن يسلك أى سبيل يراه ملائماً... للحصول على فرصة محترمة للتريح؛ وبدون إدراك للتناقض المذكور ضمناً يضيف تيتش لقد قام الوطن على هذا يا دون. ونشعر بمزيد من الفزع عندما نشاهد المسرحية تتأسس على حقيقة أنه من الواضح أن تيتش ليس لديه فكرة عن الفجوة بين ما يريد أن يرتكب من أعمال وبين الادعاءات الأخلاقية التي يستدعيها ليبرر هذه الأعمال. ويشير استخدام ماميت للحروف الكبيرة (كابيتال) في بداية كل كلمة من حديث تيتش إلى السخرية المقصودة، كما أنها إحياء إلى المخرج ليقدم معادلاً في الأداء على المسرح لهذه الإشارة- وهذا في عرف بريخت Brecht يبعد الأوهام الكوميديّة للشخصية. حتى في ذروة المسرحية هناك سخرية كوميدية أكثر قوة تتجلى عندما يلقي تيتش بلائمة الإخفاق في تنفيذ الجريمة على عدم وجود الولاء والمؤازرة اللتين قلب معناهما بنفسه من أجل إبعاد بوب عن الصفقة والاستحواذ على فرصة التريح لنفسه. وفي الوقت الذي ينهال فيه تحطيماً على محل المستعملات، يعرض تيتش إدعاءاته المستهله بحروف كبيرة قائلاً: ليس هناك قانون. ليس هناك خطأ أو صواب. العالم كله أكاذيب. ليس هناك شيء اسمه صداقة. كل شيء تافه. وابتذالية السطر الأخير قد أطاحت بقضايا الخطاب السابق، وهي وسيلة شائعة عند ماميت. ووسيلة حوارية أخرى هي خلق تيتش لسيناريوهات مطولة يصور فيها الآخرين على أنهم لصوص، وأعداء للبيزنس. ويتجسد جنون العظمة هذا في مثال آخر يتمثل في حمله بعنف على كل من روثي Ruthie وجريس Grace في الاقتباس المشار إليه في الفصل السالف. فالعالم عند تيتش هو عالم كل الناس فيه أعداء له، وهكذا تتغلغل البارانونيا (جنون العظمة) خلال المسرحية كلها. وعلى الرغم من أن تيتش يبدو

مدركا بما فى الحياة من فراغ، إلا أنه تنقصه البصيرة حول كيفية تورطه هو الآخر فى هذا الفراغ- كما هو الحال بالنسبة للبائعين فى جلين جارى جلين روس. حتى وهو يتوق إلى التواصل تراه قسراً يخلق الظروف التى تؤكد على أنه حتما سيعيش حياته فى عزلة.

وعلى الرغم من أنه لا يبدأ الحدث، إلا أن تيتش هو الحافز الذى يقرر نمط التفاعلات الاجتماعية الذى يعمل خلال عناصر الحكمة التقليدية ويشكل البناء الحقيقى للمسرحية. فالقصد الرئيسى لتيتش على مدى المسرحية هو أن يلقى احترام وموافقة دون وفى الوقت ذاته يندفع فى اتجاه إقرار مبادئ البيزنس التى ستستثنى بوب من الصفقة وتبرر الخيانة الشخصية. وبالرغم من إعلان دون السابق لبوب بأن ليس هنالك أصدقاء فى هذه الحياة، إلا أنه من البديهي أنه وبوب يتشاركون الصداقة وأنه المعلم الناصح للصبى. تلك العلاقة المتنامية غالبا ما يشار إليها عبر وقفات قصيرة وإيقاع كلمات رقيق يكذب معناها الصريح. ويلاحظ تيتش هذا- وازدراءاته المستمرة للبيزنس والعمل الحر ما هى إلى حيلة لتقويضها (أى الصداقة). وتلك الازدراءات تكشف رغبته فى أن يحل محل بوب فى إقامة علاقة إيجابية مع دون.

ونفس التصور للتوافق بين الأفراد الذى اعتنقه تيتش أشار إليه روما Roma فى علاقته مع شيلى ليثين Shelly Levene فيما بعد فى مسرحية جلين جارى جلين روس. وهناك شرط ضمنى فى الاتفاق يتمثل فى أن لكل طرف مهارات مهنية معينة أو صفات إنسانية لا تتوفر فى الآخر. ولتحقيق هدف عام- وهو فى هذه الحالة يتجسد فى سرقة العملات- يجب أن تعمل تلك الصفات بطريقة تكاملية. فالهدف لا يمكن بلوغه من خلال رجل واحد، لذا يأخذ الارتباط شكلا شبيها لشراكة البيزنس التى تنطوى على تبادل المساعدة والاحترام وعلى النقيض من علاقة المعلم بتلميذه والولى بتابعه- تنطوى أيضا على التسليم الصامت بالتساوى فى الاختلافات، حتى عندما تختلف أعمار الرجال. كل هذا يتخلل الجاموس الأمريكى ضمنا، ليصبح أكثر صراحة فى أعمال ماميت التالية بما فى ذلك جلين جارى جلين روس، والمسرحية التليفزيونية المنبذون The Untouchables.

الفصل الأول ينسجه سلسلة من الصفقات واستعراضات القوة التي تمثل انتصارات يعزف عليها تيتش. هذه الصفقات تشكل وحدات بنائية تحل محل الحدث الدرامي. يقنع تيتش العجوز دون باستبعاد بوب من فريق الاقتحام، وهي خيانة تبررها اعتبارات البيزنس، وهو ما يحمل في جوانبه بذوراً لتطور كل شيء فيما بعد. ومن جانبه يجابه دون هذا التنازل بتقييم تيتش بنفس معايير البيزنس ليجده غير مؤهل لأداء المهمة. لذا يقرر أن يستعين بشخص ثالث، هو فلتشر Fletcher المتخصص في مثل هذه الأمور، وذلك ليعطى عمقا للفريق. وعلى الرغم من أنه يتجرع من نفس الكأس التي صنعها، إلا أن تيتش لم يكن أمامه سوى القبول بهذا الوضع على اعتباره نوعاً من البيزنس البحت. وطبقاً لدون فإن فلتشر هو الرجل الذي يعرف كيف يقتحم، وتربط إيماءاته الجنسية بخفة ظل بين قوة المنافسة في البيزنس وبين الفحولة الجنسية. وينتهي الفصل الأول بينما يغادر تيتش محل المستعملات وهو يحوم كالجرو حول دون لينتزع منه الموافقة ويحاول أن يعزز لديه وهم المساواة في الشراكة بالمشروع.

في الفصل الثاني تبدأ السخرية، ويستطيع المخرج أن يختار بين تركيز الضوء عليها أو إقحامها بحنكة بين ثنايا التوتر المتصاعد في الحدث. ويزخر الموقف بالعديد من التناقضات الجدلية. فتيتش يتأخر عن موعد الحادية عشر المقرر للبدء في تنفيذ الاقتحام لنعلم فيما بعد أنه رهن ساعته لشراء مسدس وهو أقوى رمز يوميء للفحولة- ولكنه يتعرض لتوبيخ دون لعدم معرفته بموعد الاقتحام. ويظهر بوب على غير توقع ومعه صورة طبق الأصل لعملة الجاموس التي تمثل بداية الخطة، ويريد أن يبيعها (دون) دون الحصول على أي ربح لذاته- ولكن مثل هذا التصرف ينطوي على ولاء خالص لا يمكن أن يؤخذ هكذا ببساطة، خاصة من ناحية تيتش الذي ما تلبث شياطين الشك والعظمة لديه أن استيقظت ليبدأ بالوسوسة لدون. ويزداد الموقف توتراً وتحتدم السخرية عندما يخفق فلتشر، الذي كان يعول عليه بشكل رئيسي، في أن يصل. وأخيراً، وبينما أوشك دون على الإيماء بالموافقة لتيتش، وهي اللحظة التي طالما تمناها الأخير، والذي أخرج مسدسه عندها لكي يحمي نفسه كما يقول من

المسؤولين العوام.. لكى يقطع رقاب القتلة الذين ربما يساورهم غباؤهم بمحاولة إعتراضه، فى تلك اللحظة يدخل بوب ليتراجع دون عما كان قد عقد عليه العزم.

تسبب عودة بوب تسريعا للحدث من خلال علاقة العلة والمعلول، وهو ما يؤدى إلى إقتراف تيتش لتصرف متهور ينتج عنه ليس فقط منع السطو من الوقوع بل أيضا الحيلولة دون تحقيق أى نوع من الشراكة مع دون. يخبرهم بوب بأن فلتشر قد هوجم. يبدأ دون الذى شحنه تيتش عن آخره فى الشك فى أن بوب يكذب، وبأنه وملتشر قد سبقاهما (هو و تيتش) إلى تنفيذ الإقتحام، وبأن العملة التى قدمها له بوب لم تكن سوى العملة الأصلية التى إستهلكت الخطة كلها. ويبقى دون بعيدا دون تدخل، بينما يستشيط تيتش غضبا من بوب وأخيرا يهجم عليه ليضربه بشيء صلب فى جانب رأسه. ويحسم الموقف حيث ينزف بوب الذى يجب نقله فورا إلى المستشفى، ويلقى دون الآن باللائمة فى فشل كل الخطة على تيتش، وفى رفضه لما فعله لبوب يضربه بوحشية، بينما يتلذذ تيتش ويؤكد على هذا الرفض بأن ينهال تحطيمًا فى المحل مستخدما سيفًا طويلا. عندما يعترف بوب بأن الأساس الذى قامت عليه الخطة كلها- وهو أنه رأى الهدف المرصود يغادر شقته لقضاء أجازة نهاية الأسبوع خارجها- لم يكن إلا نسجاً من الخيال، يكتشف تيتش أن تصرفه كان له ما يبرره. وفى النهاية يشعر بالمهانة وهو يرى عودة العاطفة الوليدة بين بوب ودون، ولكنه ما يزال يتوق بشجن لموافقة دون.

إن الرفض الأخير قد تأكد فى حوار تتعثر فيه الإيقاعات ويتجرد من الانسيابية، وهى سمة دائمة لدى ماميت ودليل على أن الأقنعة قد تساقطت، وأن مواطن الضعف قد فضحت. إن الإيقاع المتعثر- الذى خلقتة التوجيهات الثلاثة بالتوقف- إنما ينذر بانتهاء كل إمكانيات الاتصال بين الرجلين، وهو يناقض أى إحياء للمصالحة قد توحى به معانى الكلمات:

تيتش : هل أنت غاضب منى ؟

دون : ماذا ؟

تيتش : هل أنت غاضب منى ؟

(وقفة)

دون : هات ما عندك .

تيتش : هل أنت حقا غاضب ؟

دون : اذهب وخذ سيارتك ، يا بوب ؟

تيتش : (وقفة) قل لى هل أنت غاضب منى .

دون : لا .

(وقفة)

تيتش : حسنا .

دون : اذهب وخذ سيارتك .

إذن يفتش تيتش عن التعاطف بطريقة أخرى، ولكن هذه المرة بطريقة الطفل مع والده (فى جلين جارى جلين روس ينادى روما- البائع المتجول فيما بعد على مدير المكتب المنحرف قائلا: أيها الطفل اللعين، وهو أقوى لقب يدل على العجز عن المنافسة فى عالم البيزنس) . ويستمر دون فى إصدار الأوامر له . وفى محاولة لإنقاذ ماء الوجه يتصرف تيتش كمهرج فيصنع لنفسه قبة من الورق وينظر لنفسه فى المرآة ويعلق: إننى أبدو كشاب مخنث مؤكداً بذلك على طفولته، وذكرته السلوبة .

العديد من مسرحيات ماميت تحمل في أحشاء أسمائها صوراً مجازية مشهدية، و الجاموس الأمريكى هى أكثرها ثراء فى هذا المعنى. فهى، كما يشير ستيف لوسون Steve Lawson، تحتوى على ثلاث إشارات مختلفة. فهناك الحيوان الضخم (الجاموس) قد صغر إلى عملة؛ وهناك الغرب القديم قد قزم إلى محل للخردة؛ والأشخاص الذين يشكون فى أنهم خدعوا بواسطة صبي صغير^(٧). ولكن بالطبع تأتي عملة الجاموس، من خلال الصفقة الأصلية التى دفعت دون لأن يعتقد بأنه قد استغفل، لتحفز الحدث؛ ويبذر العرض التعويضى الذى قدمه بوب لدون بذور الشك ضده، وهو ما يساهم فى الدفع نحو الانفجار الأخير. وهكذا يلتحم شئ رمزى بشكل عضوى ضمن الحدث والبناء أكثر مما حدث فى أية مسرحية أخرى لماميت.

تبدو المسرحية فى ظاهرها غير ذات موضوع تترك بقايا استفزاز فى الأذهان ليبدو المبدأ الجدلى فى حالة عمل مرة أخرى. فإذا فسرت المسرحية فى إطار الواقعية فقط فلن يكون للحدث وجود، وستبدو الشخصيات تافهة، والمجال محدود وهو ما تؤكد الصورة الأخيرة لمسرح ملىء بالنفايات. ولكن من الناحية المجازية، فإن الإحياءات جديرة بالاهتمام، وذلك لأن الحدث فى الكيان الأصغر تافه لدرجة تضع الكيان الأكبر موضع البحث الفعال. فالجاموس الأمريكى تواجه صلاحية لغز قومى بأكمله وصلاحية القضايا المنطقية التى تأسست عليها العديد من مشروعات وأحلام اللحظة العظمى التى تنشدها الشخصيات.

وتتكرر الاهتمامات التى ركز عليها موضوع الجاموس الأمريكى فى جلين جارى جلين روس، ولكن تلك المرة فى بيئة أكثر تخصصاً فى البيزنس، كما تتشابه النتيجة فى كليهما. ومرة أخرى تحول مبادئ البيزنس دون تحقق مشاركة إيجابية. ويحسم هذا الإخفاق فى الشراكة حدث مفاجئ وعنيف وغير محسوب العواقب؛ يطلق بدوره عنان سلسلة من الأحداث التى لا تقبل الجدل.

مرة أخرى تدور الحبكة فى جلين جارى جلين روس حول السطو، الذى يحدث بالفعل هذه المرة. وتؤلف سلسلة الأحداث الناشئة عن ذلك والمترابطة بقانون العلة

والأثر، تؤلف عناصر من حدث تقليدي متصاعد. ولكن تظل هذه الحبكة أقل أهمية من النمط المغمور من التفاعل بين البائعين من السبل التي تخطها الولاءات المقترحة والولاءات المحبطة، من المنافسات المتسامي فوقها أو المصعدة. والحبكة وهذا النمط الأخير، مع هذا، يثبت تداخلهما باضطراد مع تقدم المسرحية. وكلاهما يتضح خلال المناظر الثلاثة القصيرة القوية بالفصل الأول حيث يجتمع البائعون في مطعم صيني لعقد صفقات البيزنس. وكل المناظر مستقلة وتبدو غير مترابطة بشكل مباشر مع بعضها البعض. ونعلم من خلال ذلك أن هؤلاء الرجال يعملون بنفس المكتب وأنهم يبيعون أراضي بوراً في فلوريدا للأشخاص السذج- ويطلقون على تلك الأراضي أسماء مغرية مثل مرتفعات جلين جاري، و مزارع جلين روس، وأنهم مقبلون على منافسة أشعلتها مسابقة لتحقيق أعلى المبيعات حيث رصدت سيارة كاديلاك للفائز، وطاقم من سكاكين اللحم لمن يليه، والطرء من العمل لمن دون ذلك. وتقدم المشاهد من الأول للثالث نمطاً للتفاعل أكثر منه للحبكة. فمن المشهد الأول يجادل شيلي ليثين Shelly Levene، وهو بائع في الخمسينات اعتبر نفسه خاسراً لا محالة، يجادل مع ويليامسون Williamson مدير المكتب لكي يمنحه امتيازاً يتمثل في إعطائه قائمة بعملاء أكثر استجابة. فيلجأ للترلف، ثم يستعين بالرشوة ولكن بلا جدوى. في المشهد الثالث يأخذ روما Roma، وهو نجم المكتب، أحد العملاء المغمورين جانباً في محادثة أحادية الجانب تقوم على فلسفة روما ذات المسحة الزينونية والتي تقول افعل ما تراه صحيحاً لك اليوم، ويتأكد فيما بعد كيف أن هذه الجملة جزء لا يتجزأ من توجهه في مجال المبيعات. المشهد الثاني هو الذي يعطى إشارة البدء للحبكة، حيث يقترح صاحب الترتيب الثاني، موس Moss، على واحد من الخاسرين، آروناو Aaranow، أن يقوم بدور الزعيم في حركة اقتحام للمكتب يتم فيها الاستيلاء على قوائم كبار الزبائن ليتم بيعها إلى سماسرة منافسين مقابل دولار للواحدة. وينتهي المشهد بينما آروناو في حالة مقاومة.

بحلول الفصل الثاني تكون الجريمة قد وقعت ويتجلى ذلك في منظر المكتب الذي تحول إلى أنقاض، وتتخذ الحبكة شكل البحث عن فعلها، بينما يظهر المحقق

ليضطرب البائعين إلى مكتب داخلي خلف المسرح ويبدأ في إظهارهم بالأسئلة الواحد تلو الآخر. نحن كجمهور على يقين بأن موس مذنّب، ولكن من قام بعملية الاقتحام؟ هل هو آروناو، أم شخص آخر؟ وفي الحال يبدأ النمط الضمني للتفاعل الاجتماعي بين مندوبي البيع يتخذ شكلاً أكثر حدة وتحديداً مما بدا عليه أساسه في الفصل الأول. فيكشف ماميت عن الولاء والاهتمام الذي يربط بين كل من روما وليثين. وتحدث انقلابات عديدة ومعقدة، ولكن مع اقتراب الذروة، يجور ليثين على نفسه في معرض مؤزارته لروما فيما يتعلق بخسارة إحدى صفقات البيع وبلا اكتشاف يعترف على نفسه بأنه هو المذنّب، وعليه يتم تسليمه للشرطة. وكما هو الحال في الجاموس الأمريكي، فإن الشخصية المحورية تستبعد للأبد من المشاركة مع آخر بسبب تصرف واحد أهوج. ولكن في هذه الحالة فإن العاقبة أعظم لأن ليثين قد اقترف جرماً وبالتالي دمرت تماماً حياته الشخصية والمهنية.

مرة أخرى يمثل الحوار وسيلة رئيسية تشحن من خلالها الشخصيات نفسها تأهباً للحدث. فبالنسبة لهم أصبح البيع النضالي وسيلة للدفاع والهجوم، لمعرفة الذات ولإثبات الوجود، كما كتب ستانلي كوفمان Stanley Kauffman، وأكد أن هذا قد تم إنجازه بالفعل عبر الحوار، عبر تشديد اللغة الخاصة لجماعة المهنة وتحويلها من وسيلة اتصال إلى آلة طاحنة للهجوم لا سبيل لإيقافها^(٨). وعلى خلاف المسرحية السابقة، فإن الحوار لا يستمد في معظمه من طاقة شخصية واحداً، بل تشارك فيه الشخصيات كلها بطرق مختلفة. إنه الوقود الذي يحرك جهودهم للنجاح في حلبة المنافسة في المبيعات. والوسيلة التي بها يستطيعون سحق زملائهم أو سبقهم أو التزلف إليهم في محيط سعيهم لتحقيق أعلى المبيعات، وهي أيضاً منزلق نحو التواطؤ الإجرامي. ويذهب دافيد دنبي David Denby إلى أبعد من ذلك ليعتبره المزاج الجديد للخطاب الأمريكي - لغة نقية القصد، تنطلق قدماً لتتوقع الاعتراض والرفض^(٩). والعناصر الحوارية السائدة تتمثل في جمل من أمثال لحظة من فضلك، انتظر دقيقة والإلقاء المشترك والمتقطع، وهي جمل ترد هنا أكثر من أي مسرحية سابقة. حتى أن الجمل الاعتراضية التي توحى بوهلات تأملية، وإشارة الحديث إلى الذات نادراً ما تحدث؛ فالمواقف هنا لا تحتل مثل هذه اللحظات.

فى الجاموس الأمريكى كان التفاعل بين تيتش ودون يمثل حلقة هامة للوصول بالمسرحية لنتيجتها؛ أما هنا فالعلاقة بين روما وليقين محورية ولكن بطريقة مختلفة بعض الشيء. ومن هنا يطلع ماميت الجمهور على الخسارة الناجمة عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته وهو الأمر الذى تعاني منه شخصيته المحورية بسبب يأسه وضيق أفقه. فى الفصل الأول يذهب ليقين ليذم روما لدى ويليامسون فى محاولة لكسب حظوة عند الأخير. ولكن فى الفصل الثانى يتجه كل من روما وليقين نحو علاقة شخصية ومهنية أوثق - مشاركة لا تلبث أن تتعرض للإجهاض بسبب تصرف ليقين الإجرامى. ولكن قبل ذلك كانت علاقة ليقين وروما تظهر فى إطار متماسك من سلسلة من المنافسة والمؤازرة المتبادلة التى تسود بين كل الشخصيات .

فى المشهد الأول من الفصل الأول لم يكن ليقين يعرف أو يبدي اهتماما بالبتة بما إذا كان روما يحترمه أم لا. فهو، ليقين، يقاتل من أجل حياته المهنية، وويليامسون هو الرجل الذى يستطيع أن ينقذه. وفى معرض استثارته لحمية الصداقة لمؤازرته يقول ليقين انضم إلى. انطلق معى، ويصر على أنه شخص وليس مجرد دور اجتماعى أو مهنى: أنا... لا تنظر إلى اللوحة، بل انظر إلى. أنا شيلى ليقين ولكن كل ما يهم ويليامسون هو المال المستحق عن الأراضى المباعة والذى وجب دفعه حينئذ. عندما يعجز ليقين عن التوريد تخفق الصفقة. مرة أخرى البيزنس يحكم البيت، ويظهر ويليامسون كأكثر شخصيات المسرحية اهتماما بالحسابات وأقلها عاطفة.

فى بدايات الفصل الثانى يظهر روما فى ثورة عارمة بسبب خسارته فى المبيعات التى نجمت عن السطو- ولكن يتضح فى الوقت ذاته احترامه للغز القديم لمهنة المبيعات ويشعر بالامتنان لليقين لأن له الفضل فى إيصال هذا اللغز إليه. وتنفرج أسارير روما فرحا عندما يدخل ليقين حاملا إليه أخبارا سارة عن صفقة بيع كبرى، ولكن روما لا يلبث أن يعبر عن فرحته تلك فى انكسار حزين عل موس الذى خرج لتوه من أتون تحقيق بوليسى مريع أجراه معه المحقق. فيوجه روما النقد لموس لعدم اكتراثه بالنجاح الباهر الذى حققه ليقين قائلا إن صديقك يقترب من تحقيق الهدف، بينما كل ما يخرج من فمك ينم عن حقد دفين، يا لك من لعين... فيرد موس من

صديقي هذا؟...؟ ماذا تكون أنت ذاتك، ريكي، هاه، الأسقف شيان؟ رد مضحك ولكنة ذو مغزى حيث يعتقد موس بوضوح تهكمى بأنه فى مثل هذا الموقف الذى يتنافس فيه الجميع ليس هناك شىء اسمه أصدقاء، وإذا كان روما يعتقد بغير ذلك فهو منافق. وكما نعرف فقد تصرف موس انطلاقا من هذا المبدأ. ثم يبدأ حديث طويل متواصل يطلع فيه ليثيين روما على السبب الذى جعل مبيعاته هكذا وهو أسلوب الطريقة القديمة... اقنع هذا الزبون القذر... اجعله يشتري... يشتري... ثم اجعله يوقع الشيك لينتهى الحديث بتصديق واضح واحترام من جانب روما.

ليثيين : لقد فعلتها. فعلتها، مثلما كان يحدث فى الأيام الخوالى، ياربكى. مثلما تعلمت... مثل، مثل، مثلما اعتدت أن أفعلها... فعلتها.

روما : مثلما علمتنى...

ولدى ليثيين الفرصة ليرد هذا التأييد له من قبل روما. فروما ينظر خارج مكتبه ليجد عميل الليلة الماضية- لينك Link- قادما وعلى ما يبدو أنه قد غير رأيه فى مسألة الصفقة. فيلقى روما إلى ليثيين باستراتيجية، ودور يلعبه، وبكلمة كينلورث كمفتاح يبدأ بعدها الرجلان فى حبك تمثيلية من التكتيكات بهدف صرف العميل عن القصد الرئيسى الذى جاء من أجله. فيتظاهر ليثيين إنه مدير تنفيذى جاء من خارج المدينة ولا بد من توصيله فى الحال إلى مطار أوهير O' Hare Airport، مما يساعد فى منع روما من الاسترسال فى الحديث مع لينك. إن انتصار روما وجائزة السيارة الكاديلاك على وشك الضياع- فالعقد الذى وقعه لينك لن يكون ساريا إلا بعد ثلاثة أيام يستطيع فيها أن يتراجع عن إتمام الصفقة. ويخبره روما أن تلك الفترة ستنتهى يوم الإثنين حيث لم يذهب عقده بعد إلى البنك. ويستمر ليثيين فى أداء دوره وفى حديثه الترغيبى، وتكاد الإستراتيجية تنجح. فمن خلال حوار ودى وذى طابع شخصى يطمئن روما عميله لينك. فهو على حق فى شعوره بأن لينك يفتقد صداقة رجل وأنه ما كان ليغير رأيه فى أمر العقد لولا تهديد زوجته- ولذا فهو يلعب على هذا الوتر ويخبر لينك بأنه إنما يهتم به شخصيا وليس بالصفقة. ولكن ما يلبث ويليامسون

بتصرف جهول أن يفسد له كل شيء ويضيع كل مجهوده هباءً بأن يخبر لينك بأن عقده قد أرسل بالفعل إلى البنك.

يمثل هذا الموقف المعادل البنائي لأخبار بوب عن فلتشر في الجاموس الأمريكي - فهو يميظ اللثام عن سلسلة من الأحداث التي تؤدي في النهاية إلى سقوط ليثين. ولأنه المذنب، فهو الوحيد الذي يعرف يقينا بأن ويليامسون كاذب. وأن عقد لينك لم يذهب في الواقع إلى البنك ولكنه سرق مع باقي قوائم الأراضى. ولا يدور في خلد روما سوى أن ويليامسون فقط قد فتح فمه في الوقت غير المناسب. فيثور عليه صابا عليه لعناته الغاضبة أنت أيها الطفل اللعين هي العبارة المختارة التي يختم بها ثورته قبل أن يجيب استدعاء المحقق له بالحجرة الداخلية.

المشهد التالي هو واحد من أروع المشاهد عند ماميت، ففيه يثور ليثين ضد ويليامسون تأييداً لروما ويتفوق على نفسه بكشفه لويليامسون أنه يعرف بأن الأخير كذاب. هذا المشهد ثرى بالسخرية والعناصر الجدلية. وقبل أن يزل ليثين زلته القاتلة، يعرف عقيدة مهنته بانفعال لويليامسون، المدير الذي لم يخرج من برجه العاجى لعقد الصفقات، والذي لن يستطيع أبداً أن يشعر بمدى الإثارة فى، أو حتى يتعلم مهارات، البيع والصداقة الحميمة التي تستتبعها.

ليثين : أنت لا تستطيع أن تفكر وأنت واقف أن تبقى فمك مغلقاً (وقفة) أتسمعنى... لا تستطيع أن تتعلم ذلك فى المكتب. هه؟ إنه على حق. فلا بد أن تتعلم ذلك فى الشارع.. على أرض الواقع. فلن تستطيع شراءه، بل لابد أن تعيشه.

وفى عرضه لفكرة المشاركة، يستحضر ليثين كلمات الرعيل الأخير من الرواد التي تذكر بشخصيات مثل بايك Pike القائد فى مسرحية سام بيكنباه Sam Pekinpah المجموعة البرية حينما يقول: شريكك... هو رجل يعتمد عليك... وعليك أن تذهب معه وأن تذهب من أجله... وإلا فإنك لا شيء... لا شيء فأنت لا تستطيع أن تعيش وحدك....

هناك سخرينان رئيسيتان. الأولى عقيدة التأييد لروما النى يكشف ليقيين لويليامسون أنه خانها بسرقة العقد الخاص بروما ومعه الأوراق الأخرى وبالتالي تسبب فى إمكانية خسارة الأخير لنجاحه ولصفقته وكذلك لجائزة السيارة الكاديلاك، وهو فى دفاعه الحماسى يفضح الجرم الذى اقترفه، وهو الجرم الذى يعيه تماما. والثانية هى أنه فى حمأة حماسه يكشف عن ذنبه المتمثل فى أنه يحمل نفس النقائص المهنية التى يمقتها فى ويليامسون: فهو لا يستطيع أن يبقى فمه مغلقا عندما يعجز عن التفكير وهو واقف على قدميه، وقد حاول هو نفسه أيضا أن يشتري من ويليامسون تعويضا عن المهارات المهنية التى يفتقر إليها الآن. وهكذا يسقط ليقيين فى نفس البئر التى حفرها. وأخيرا يزيد ويليامسون الجرح ألما برفضه رشوة يائسة أخيرة وبكشفه لحقيقة أن مبيعات ليقيين المتفاخر بها ما هى إلا مخالفات بيعية عادة ما كانت شيكاتها ترفض من قبل البنوك.

وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية يشتد فزعنا الأخلاقى تجاه تصرف ليقيين، والذى يأتى مصحوبا بتعاطف أقوى من ذاك الذى شعرنا به ناحية تيتش. فعدد خروجه بعد انتهاء التحقيق معه لم يكن روما يعلم أن ليقيين قد وجد مذنبا، وفى نفس اللحظة يعرض على الأخير المشاركة وبنفس خصائص مشاركة الرعيل الأخير من الرواد طبقا لتعريف ليقيين لها. فيقول أنه وليقيين أعضاء جنس بائد وأنهما يجب أن يتماسكا معا فى عالم من مراقبى ساعات الحائط، والبيروقراطيين، وذوى النفوذ، وأن هناك أشياء يستطيع أن يتعلمها من ليقيين. وتأتى السخرية الأخيرة التى حذفها ماميت وموشر من نسخة الإنتاج الأمريكى لأسباب إيقاعية، وإن كان ماميت قد فضل الإبقاء عليها. فروما يقترح على ويليامسون أن يعمل هو وليقيين كشركاء ولكن بشرط أن يحصل على نصف عمولته. ولا ينفى تزكية روما لليقيين وقبل ذلك خيانتة له هنا، وربما يوحى ذلك بتلاشى أى وكل علاقة، بما فى ذلك المشاركة، يمكن أن تنشأ بشكل وقتى بين هؤلاء التجار.

ولكن ذروة المسرحية تأتي قبل تلك السخرية. فليثين يحاول أن يستجيب لعرض روما، وتأتي تلك الاستجابة مصحوبة بعواطف تثيرها حقيقة أنه يبدأ بعد فوات الأوان في إدراك قيمة ما خانه. وفي محاولة يائسة وفاشلة يسعى ليثين أن يخبر روما بذلك، يأتي ذلك بينما يدفعه عسكري البوليس بايلن Baylen إلى الحجرة الداخلية وإلى الحلقة الأخيرة من الإذلال. ويذكر هذا بلحظة الكشف الشجية بين تيتش ودون في الجاموس الأمريكي، وهي اللحظة التي تنهار فيها ضمانات مفردات الخطاب البلاغي لتفصح الضعف المحير في الإنسان. وفي أرجاء المعنى الكامن في النص Subtext تتردد أداة التمني لو ولحظات الندم غير المعلن من جانب ليثين وكذلك القلق المتحير من جانب روما. ومن الاحترام الصادق الذي يبديه روما لمهنته يتضح أن ليثين لا يستطيع أن يصلح شيئا مما أفسد، فقد فات الأوان، وضاق عليه الخناق.

بايلن : أمامي إلى الغرفة الملعونة (بايلن يبدأ في دفع ليثين إلى الغرفة).

ليثين : ريكي، أنا ...

روما : حسنا، حسنا، سأكون بانتظارك في غرفة الاستقبال ...

ليثين : ريكي ...

بايلن : ريكي لا يستطيع أن يفعل شيئا من أجلك يا صديقي.

ليثين : ... أنا فقط أريد أن ...

بايلن : نعم. ماذا تريد؟ تريد ماذا... (يدفع ليثين إلى داخل الغرفة، يغلق الباب خلفه. صمت).

إن موقف ماميت من شخصياته في جلين جاري جلين روس هو أكثر تعقيدا من موقفه منهم في الجاموس الأمريكي. ففي الأولى يتجلى هذا الموقف كمزيج من الإدانة والإعجاب. ويلخص مايكل بيلنجتون Michael Bellington موقف ماميت في تعليق له على العرض اللندني للمسرحية قائلا ربما يختلف ماميت عن

النظام . ولكنه يكن إعجابا ملتويا ومراوغا للرجال الذين يخرجون لكي يضعوا هذا النظام موضع التطبيق العملي^(١٠) . ربما يكون عمل الرجال خارجا عن القانون، ولكن اللغة تجسد حيويته التي تعوض عن ذلك . فاللغة هي الوسيلة التي يستعرضون من خلالها مهاراتهم كنساجين لحكايات قابلة للتصديق، كما يعود إعجاب ماميت بهم أيضا للتشابه بينهم وبينه ككاتب مسرحي . فالبائعون، مثل تيتش، يضعون سيناريوهات معينة تحط من تقديرهم وأدوارهم التنافسية، وفي الوقت ذاته تمجد من تصورهم الشخصي لأنفسهم .

والفرق بين البائعين في هذه المسرحية وصغار المحتالين في الجاموس الأمريكي، هو أن ماميت يوحى ببراعة بأنهم في الأولى يدركون ذنبهم الأخلاقي فيما يفعلونه ويعرفون بأن أقنعة العمل التي يتخفون وراءها تناقض ما يجيش في صدورهم من تطلعات وميول . فماميت يضع على لسان موس تبريرا للجريمة التي خطط لها، وهذا التبرير كفيلا أن يحله من المسؤولية الشخصية عن العمل الإجرامي . ويلقى موس باللائمة على الآخرين الذين راحوا في أزمنة أكثر رخاءا يكتزون أرباحا طائلة من وراء صفقات عقارية مشبوهة، وهم أيضا الذين استمروا في استغلال السذج، وعليه فقد دفعوا به لأن يمضى قدما في تنفيذ ما عقد عليه العزم . إن الجدل العقلاني وراء ذلك والذي يقوم على خبرة موس الطويلة في مجال البيع، يمثل فتوى ضميرية أكثر مكرًا من مظاهر التقوى الزائفة التي يقدمها تيتش كمبرر لجريمته المخطط لها . كذلك فإن إعجاب ماميت بالسماز جيري جراف Jerry Graff الذي لا يظهر على المسرح (وهو المقابل لفليتشر Flecher في المسرحية الأولى) يكتسب أرضية مهنية أكثر صلابة: فلدى جراف الشجاعة بأن يقوم بالعملية لحسابه الشخصي، ومن خلال موافقته على شراء العملات، جعل جريمة موس ممكنة . أما الآخرون، فتطل نفوسهم الحقيقية من آن لآخر من خلف الأقنعة التي يلبسونها . وينبلج روما من وسط نكسات مؤقتة ليؤازر الرجال الذين أصبحوا على وشك السقوط، وهم آروناو وليفين . ونعلم أن ليفين يعول ابنة له في الدراسة من خلال قيامه بالبيع بالتردد على المنازل، بالرغم من أنه يظهر ذلك كورقة أخيرة في محاولته لكسب تعاطف ويليامسون . ونتلقى هنا

أكثر مما فى الجاموس الأمريكى ومضات عن الحياة الشخصية، التى لا تدرك، من خلال منظور واضح وضيق للنشاط المهنى الذى يستعرضه ماميت. يقول بجسبى Bigsby أن رفض آروناو لتوريط موس فى التحقيق الذى يجرى معه وراء الكواليس لهو دليل على الولاء لواحد من بنى جنسه، وهو مثال على المؤازرة فى شراكة صامته وضمنية بين أبناء الحرفة، وهى نفسها الشراكة التى أخل بها ليثين^(١١).

إن لحظات الصمت فى المسرحيات تقترح أبعاداً وراء البعد الاجتماعى. فتلك اللحظات تفترض وجود مصدر ميتافيزيقى لأزمة العلاقات الإنسانية المحترمة والتى يجرى فضحها هنا. هذه المسرحيات أيضاً تذهب إلى ما هو أبعد من الساحة العقلانية لمسرحية المشكلة الاجتماعية. فالسطور الأخيرة من جلين جارى جلين روس والتى يعترف فيها آروناو بأنه يكره مهنته توحى بأن ثمة تواطؤ مع شىء ضال فى الطبيعة الإنسانية، تواطؤ مع نظام اجتماعى خاطئ، وما سوكية (تلذذ فى تعذيب الذات) النفس الإنسانية. (فكما يقول جالفن Joe Galvin فى مسرحية الحكم إننا نعتقد بأننا ضحايا، وعليه نصبح بالفعل ضحايا). ولكن نفس السطور الأخيرة توحى بروح المبادرة لدى الشخصيات فى استمرار المعركة الضالة بأى ثمن.

على الرغم من أن جلين جارى جلين روس أقل كوميدية وزيغا فى إحياءاتها عن البيزنس من الجاموس الأمريكى وأكثر مباشرة فى توجهها، إلا أن أعظم نقاط القوة فيها يكمن فى موضوعيتها. فالسخرية فيها متزنة مع العاطفة الفطرية. وقد عرضت المسرحية فى برودواى فى نفس الوقت الذى كانت تعرض فيه مسرحية آرثر ميللر موت بائع متجول Death of a Salesman لتلقى نفس القدر من المدح الذى لقيته الأخيرة مع قيام داستن هوفمان Dustin Hoffman بدور البطولة فيها. وقد كانت المقارنات بينهما ضمنية. وربما كان واحد من أوجه المقارنة هذه هو ما قيل حينئذ أن مسرحية ميلر أحيانا ما جاءت متحيزة وعاطفية، بينما مسرحية ماميت بدت أخلاقية ولكنها لم تكن أبدا درسا أخلاقيا، ولهذا فهى تضرب مثلا ناجحا على أهم الخصائص التى اعتبرها ماميت ضرورية للمسرحية الجيدة.

ولكل هذا فإننا نغرق مع كل من الجاموس الأمريكي و جلين جارى جلين روس فى قنوط التشاؤم حول إمكانيات العلاقات الإنسانية. يقول ماميت ليس هناك فارق حقيقى بين الطبقة الكادحة، وبين سماسرة البورصة وبين المحامين، فجميعهم عبيد البيزنس... فجزء من الأسطورة الأمريكية يتمثل فى أن هناك فارقا ما يوجد حتى نقطة معينة يصبح فيها الفساد محموداً^(١٢). فكلتا الشخصيتين المحوريتين لهاتين المسرحيتين هما ضحايا لهذه الفرضية. فغيرة تيتش وحاجته لأن يكون الرجل الذى يقوم بعملية الاقتحام تحول بينه وبين إنجاز أى شراكة مع دون. كذلك فإن جريمة ليقين التى يرتكبها فى ذروة اليأس تخون القيم التى ربما أعطت بعض المصداقية للشراكة مع روما. وما ينطبق عليهما ينطبق، إلى حد أقل، على الشخصيات الأخرى هنا. فعبوديتهم لاحتياجات البيزنس بأى ثمن قد حولتهم إلى أقزام وحالت بينهم وبين معرفة ذواتهم أو معرفة الآخرين.

(4)

الجنس Sex

إذا كانت الجاموس الأمريكي، و جلين جارى جلين روس تعرضان لإمكانيات التواصل بين الرجال الذين تحطمهم ضغوط البيزنس، فإن الانحلال الجنسي فى شيكاغو و الغابة تستعرضان إمكانيات مشابهة بين الرجال والنساء، لتتناكل هذه الإمكانيات بفعل قوى أكثر تعقيداً. هناك لعب لدور اجتماعى ينطوى هذه المرة ليس فقط على المنافسة والوصولية، ولكن أيضا على تكرار دور الجنس ذى الدوافع الاجتماعية. هناك ديناميكيات شخصية وغامضة فى حالة عمل بين العشاق أكثر تعقيدا من درجات التعارف والصداقة بين الزملاء من الذكور. وهناك توقعات لكيفية تكيف العاشقة لأدوارها ضمن سيناريوهات ملزمة لتحقيق تطلعات جنسها التى وجدت نفسها موضوعة فى إطارها. وهناك توقعات ومخاوف يثيرها الأمل فى علاقات صادقة طويلة الأمد وفى الأوهام الغامضة والقاسية التى توقظها كلمة حب. يقول ماميت عن الغابة إنها تدور حول اشتهاى المغاير. لماذا لا يفلح الرجال والنساء فى علاقاتهم؟ ويمكن القول جدلا بأن نفس الموضوع هو محور مسرحية الانحلال الجنسي فى شيكاغو، وإن كان أقل وضوحا فيها. ففى كلا المسرحيتين تتطور الجاذبية بين اثنين من العشاق اللذين لا يتمتعان بالخبرة الكافية، كما أن كلا المسرحيتين تكشفان عن تعقيدات الموقف حيث يصبح لدى الثنائى الجنسي القدرة على التطور إلى نوع من التواصل النابع من حب صادق أصيل.

ويأتى الاختلاف فى أسلوب المسرحيتين غالبا من اختلاف الحدث المحورى والبيئة المحيطة. ففى الانحلال الجنسي فى شيكاغو يصور البناء القصصى بمشاهده الأربعة والثلاثين القصيرة بيئة مدنية تمثل خلفية للعلاقة وللقوى التى تحول العشاقين عن دوافعهم الأفضل وتؤلبهم ضد بعضهم البعض. وفى الغابة يتقلص المجال ليصبح قاصرا على اثنين من العشاق يتفاعلان فى بيئة ريفية خلال مشاهد ثلاثة متواصلة،

وهو ما يمثل معادلا دراماتيغيا لإحساس الشخصيات بالثبات فى الزمان والمكان، وهذا الثبات فى حد ذاته يمثل تهديداً لقدرتهم على أن يصبحوا على علاقة حميمة حقيقية ببعضهما البعض. فى كل من المسرحيتين يستخدم ماميت وسائل وتقنيات مختلفة لتقديم تفاعلات عشاقه، وإن كان هناك بعض المتوازيات المثيرة فى اكتشافاتهم وفى محنهم. وتختلف النغمة كذلك. ففي الانحلال الجنسى فى شيكاغو تأتى الكوميديا الفاضحة فى المقدمة وتنبع غالباً من المواقف المضحكة التى يحكيها المعلمون ضمن قصصهم الجنسية وخيالاتهم الغريبة. فى الغابة تأتى النغمة فى غالبها شعرية وتأملية.

ولكل واحدة من المسرحيتين قصة إنتاج مختلفة. فمسرحية الانحلال الجنسى فى شيكاغو هى الأولى التى صنعت اسم ماميت فى شيكاغو ونيويورك، كما كانت سبباً فى أول نجاح شعبى له. أما من ناحية الموضوع فهى تتناول أيضاً الترابط بين الرجال بقدر ما تستعرض الحب مع الجنس الآخر، ويمكن إدراجها ضمن مسرحيات شيكاغو الأخرى خاصة وأن للحوار فيها قاعدة عامية قوية. الغابة على الجانب الآخر، كانت أكثر مسرحيات ماميت إثارة للجدل. فالعديد من النقاد بما فيهم بيجسبى Bigsby وكون Cohn، وستورى Storey أعجبوا بها. من الناحية الأخرى لم يلق أى من عروضها استقبالا جيداً من قبل نقاد الأدب سوى الإنتاج الأسمى لها بمسرح سانت نيقولا. ولقى إنتاجا نيويورك- الأول فى عام 1979 من إخراج جروسبار Grosbard، والثانى عام 1982 من إخراج ماميت- نقداً شديداً. ورأى فيها بعض النقاد إثارة وأصالة، بينما لمس فيها آخرون إغراقاً فى الواقعية الدارجة، وأحس آخرون بقوة نبوية بدت من بين كلماتها المكررة وجملها البسيطة، ولكن فريقاً آخر لم يجد فيها سوى الابتذال. ولكن المسرحية عامة أشيد بها كاعترافية شخصية من جنس الرجال ومسرحية معادية للنساء وإن جاءت متخفية وراء قناع الدفاع عن حقوقهن^(٢)

فى الانحلال الجنسى فى شىكاغو تنمو الحبكة من خلال نواة علاقة بين اثنين من جنس واحد. فدانى شابىرو Danny Shapiro وهو شاب من المدينة فى أواخر العشرينات يتأثر بصديقه ورفيقه الأكبر منه الذى يعمل معه فى نفس المكتب بىرنى ليتكو Bernie Litko. أما دب Deb الفنانة التجارية فتشارك جوان Joan - مدرسة رياض الأطفال المصابة بهاجس القلق - غرفتها. يتقابل كل من دانى ودب، ويتجاذبان، ويذهبان معا للفراش ثم يحاولان العثور على سبيل لتعميق علاقتهما. وتثمر العلاقة بسرعة، ويعيشان معا ولكنهما يتشاجران بسبب أمور تافهة، وينفصلان مرة أخرى ليجد كل منهما ملاذه العاطفى فى معلمه. وما يئأى بهذه الحبكة عن تحولها إلى سلسلة اجتماعية هو عدم وجود علة واضحة للفشل. مرة أخرى يظهر المنطق المغالط. فمن خلال تنظيم بنائى محكم، وتفاعل بين الشخصيات والحوار يوحى ماميت بأن حشداً معقداً من القوى - داخل وخارج دان ودب - خلىق بأن يقضى على أى مقدرة لديمها على التكاشف مع بعضهما البعض بالرغم من رغبتهما اليائسة فى ذلك.

ويجرى استعراض مجموعة القوى المؤثرة على العاشقين من خلال أربع وثلاثين مشهداً تأخذ طابع المونتاج. وقصر هذه المشاهد ونمطها العام - لدرجة أن بعضها لا يتجاوز الخمسة أسطر - إنما يعكس الآثار الهدامة لروتين المدينة اليومى. ويوضع ذلك أيضاً فى شكل درامى فى مناسبات تافهة نسبياً مثل مصير جهاز التليفزيون، وعدم وجود شامبو وسروال نظيف، وكلها أسباب كفيلة بإثارة نائرة العاشقين. وبالطبع يأتى النمط القصصى فى شكل مشاهد وكذلك فى شكل استراتيجيات بنائية وليرمز إلى اضطراب وعدم ترابط التجربة فى هذه البيئة الحضرية. ولا يحدث أن يقع مشاهدان متتاليان فى مكان واحد، لذلك تأتى المناظر مختصرة ومصغرة. وهذا الاختصار فى حد ذاته هو الذى جعل المشاهد تلى بعضها البعض بأقصى سرعة ممكنة فى إنتاج تاكازوكاس Takazaukas. ويؤكد المونتاج كذلك على الغياب البيئى للأشياء التعريفية الهامة التى تعطى للشخصيات وللجمهور الاطمئنان للمكان. بالإضافة إلى ذلك، تعرض العديد من المشاهد القصيرة للشخصيات وهى تلقى بخطب إلى جمهور أسير - رفاق، زملاء عمل، تلاميذ مدارس - لا نراه حقيقة. هاتان الوسيلتان تعززان

الانطباع بأن الشخصيات غارقة في بيئة حضرية ولكنها في الوقت ذاته غريبة عنها. ويشير ماميت ضمنا إلى أنه في المشاهد موضوع الحديث لا يهتم بالضبط أين تتواجد الشخصيات أو إلى من يتحدثون. فتوجهاتهم هي ذخائر صلبة كما أنهم محصورون في علاقة اجتماعية مشروطة وجامدة مع مستمعهم الذين تأتي ردود أفعالهم غير ذات صلة. ومع اقتراب النهاية هناك مشهد وحيد تكون فيه دب وحيدة حقيقة حيث تفكر في تأثير البديل: كيف أن التعلق بالأشياء يمكن أن يكون تعويضا عن الفشل في التعلق بالأشخاص. وهنا نتحدث العزلة الحقيقية عن نفسها، فليس هناك جمهور غير مرئى نتحدث إليه دب.

وبعد وضع العديد من المشاهد التي تشير إلى تأثير المعلمين بيرنى وجوان شيئا هاما، فأطول مشهدين يبدأان وينهيان المسرحية كانا بين الرجلين. وهى مشاهد للتفاعل الشعائرى وكلاهما يؤكد على قوة الرابطة بين الرجال بأسلوب كوميدى على نمط الاستهلال والقفلة الموسيقية. فى المشهد الأول، يمثل دان أضحوكة برنى الكوميدية، وجبة لفنتازيا عابرة تتحول إلى سادية- ما سوكية مع استمرارها. فى المشهد الأخير، يصبح دان ندا مناظراً لبرنى حيث يصنفان جنسيا ويغازلان الجميلات من النساء على الشاطئ. وتبدو المشاهد الأربعة المتتالية التي تعكس الآثار السلبية للهواجس الجنسية لدى المعلمين على كل من دان ودب أكثر صلة ببناء الحكمة. فى محل مارشال فيلدز للعب الأطفال، يكشف برنى عن رهاب مرضى من الجنس المماثل وكذلك عن ولعه بالممارسة السادية- الماسوكية -Sado-masochistic للجنس بينما يخبر دان بتعرضه لاعتداء جنسى فى طفولته بواسطة عجوز قذر أثناء وجوده بدار عرض سينمائية. وفى المشهد التالى تسر جوان إلى دب بواقعة تحكى فيها ماذا فعلت لواحد من عشاقها عندما بلغ حالة القذف بسرعة أثناء لقاء جنسى- مثال مضحك ومنطبق على طبيعة جوان التى تخضع كل الدوافع الجنسية للترشيح العقلى. مشهذان آخران متجاوران يكشفان عن رد فعل المعلمين تجاه الثقة العاطفية التى وضعت فيهما. فى الأول يحكى برنى بسخرية لمجموعة من زملاء العمل الذين لا نراهم عن مشاعر دان بعد أن أصبح فى حالة حب. فى المشهد

الثانى تضيف جوان نقاطا أخرى من شأنها أن تحول دون استمرار العلاقة أثناء تناولها الغداء مع دب. ثم يأتى مثال على لقاء عقيم بين المعلمين فى بار للعزاب ليليه لقاء واعد بين دان ودب بالمكتبة وذلك بعد مشهد ساخر ومختصر. وعلى مدى المسرحية تأتى المشاهد التى تتضمن لقاءات المعلمين بتابعيهم إما متتالية أو يتخللها مشاهد يرى فيها العشاق مع بعضهم البعض. ويعزز من بناء المقارنات هذا الاختلاف فى نوع اللغة المستخدمة. ويرتبط أثر البناء هنا بشكل وثيق بتأثير اللغة.

وتتجلى أهمية اللغة مرة أخرى كمؤثر على وعى الشخصيات بذاتهم. وتبلغ اللغة ذروة البلاغة والثقة عندما تصبح الشخصيات أكثر تسطوحاً - تلك المشاهد التى يخضع فيها الشباب لتكييف معلميه لهم. فكل شخصية بيان يمثل نوعاً من اللغة المتلقاة التى تمكنها من التعامل فى المواقف الاجتماعية. أما لغة التابعين فتحظى بأقل قدر من المعالم المحددة. فلغة دان تميل نحو الفكاهة الطفولية الساخرة، بينما يميز لغة دب ما تحويه من جمل دفاعية جذابة، وإن كان كلاهما تحمل لغته آثاراً من ذخائر معلمه اللفظية. أما لغة بيرنى فهى خليط من الاختزالات الإباحية السادية- الماسوكية والتكرارات الإيقاعية التى يصفها بيجسبى بأنها ابتهالات مختزلة تجعل من النساء أشياء وبالتالى تزيل تهديدهم له^(٣). ففى مشهد دان Dan تنتقى الترخيمات، والإيقاعات، والألفاظ المرجعية وتكرر. ويأتى حوار جوان ودب على نفس الدرجة من التأكيد وإن اختلف فى الإيقاع. وهذا هو نوع من السخرية الخطابية الدارجة التى تتميز بوقفات منذرة ربما تنطوى على النذر اليسير من القلق الحقيقى.

ولكن ما يلبث العقم والمظهر الخادع لهذا النوع من اللغة أن يتأكد من خلال نمط العلاقات بين الثنائيات المترابطة. فالعلاقة فى حالة الرجال عميقة- ليست علاقة صادقة بين المعلم وتابعه، لأن المعلم لا يستطيع أن يفصح عن الرؤى الصادقة التى تكشف كيفية بناء علاقة مع النساء أكثر من انتقادهن بقسوة، وحتى على هذا المستوى تأتى النصيحة غير صادقة؛ كذلك ليست رباطاً للصدقة نظراً لعدم توفر المكاشفة المتبادلة. فى حالة النساء تعجز جوان عن الكشف عن التعاطف الفعال مع محاولات دب المتشائمة وتقضى على حاجتها للتشجيع كلما أمكن ذلك. ولكن يأتى

المشهد الذى يضمهما معا على انفراد ليفضح بشكل مدمر الأقنعة التى يرتديها المعلمون والتى أطلق عليها ريتشارد إيدر Richard Eder بحق أقنعة الغزو الجنسى و القمع الجنسى. يواجه برنى وجوان بعضهما البعض فى بار العزاب. فتدرد جوان على إغراء برنى الوثائق والمبتذل حينما يتقمص دور موظف أرصاد يعمل لدى شركة TWA وتمضى وقتاً طويلاً مع الخرائط البيانية- ترد بعبارات صاعقة تخبره فيها بأنه لا يثيرها جنسياً. ولكنه يصر، فى الوقت الذى تستعد فيه للرحيل. وهنا يلقي برنى بآخر كارت لديه عندما يناديها بلقب مثيرة القضيبي. وعلى الرغم من يقينها بأن ذلك يمثل إهانة لها إلا أنه فى الوقت ذاته أثارها جنسياً، وراحت فى حمأة شكواها وعظيم غضبها لتعود وتجلس إليه مرة أخرى. ولكن برنى لا يضغط فى اتجاه ترويج امتيازته لأن اهتمامه الأول بجوان حل محله حاجته لأن يهزمها فى لعبة تصعيد الذات. فعودتها للجلوس يوحى بأن الجنس على الأقل شىء ممكن. ولكنه يرغب عن ذلك، وينادى على النادل لدفع الفاتورة ثم يغادر المكان. والمشهد هو واحد من أكثر المشاهد اللاذعة التى كتبها ماميت. ففي حركته الجدلية- انتقالية ما بين رجل يريد امرأة ثم يعزف عنها وامرأة لا ترغب فى رجل ثم تعود إليه- يوازي بصورة مصغرة نمو وضمور العلاقة المحورية بين دان ودب.

وتشكل المشاهد الستة التى تجمع بين كل من دان ودب وحدهما قلب المسرحية. ويتضح فى تلك المشاهد أنه على الرغم من إمكانية ادخارهما لذخيرتهما اللغوية النامية للعب دور اجتماعي، إلا أنهما لا يملكان عنها بديلاً آخر. والتحدى هنا يكمن فى إمكانية العثور على سبل أخرى للتواصل غير الجنسى. وتأتى ملحوظة ريتشارد إيدر عن المشهد الأول فى محلها وذلك بعد أن انتهى كل من دب ودان من لقائهما الجنسى حيث يقول بأن إمكانية دعوة دان لدب لتناول العشاء تبدو أكثر صعوبة بالنسبة له من ممارسة الجنس معها. إنه كما لو كان الذهاب إلى الفراش هو التمهيد والتحدث هو الأمر الحساس^(٥). والحديث هنا مبتذل بشكل كوميدي ومكرر وأبله فى سذاجته؛ ولكن هناك أيضاً المعنى الكامن عن السعادة الجنسية، وهو ما يمثل مثالا تمهيدياً للغة العشاق فى مسرحية الغابة.

ويتضح أن مشهدهما التالي معا يقرر الجزء الباقي من علاقتهما فيتحول بعض من حديث الفراش المراءوغ والواعى والذي يساوى الأعضاء الجنسية ووظيفتها بوظيفة الإعلانات التليفزيونية التجارية، إلى إعلان عن الحب من جانب دان:

داني : إننى أحب ممارسة الجنس معك .

ديبورا : وأنا أحب أن أمارسه معك أيضا .

داني : إننى أحبك .

ديبورا : هل يخيفك أن تقول هذا ؟

داني : نعم .

ديبورا : إنها مجرد كلمات . أنا لا أريدك أن تخشى الكلمات .

ومن الجلى أن دب قد وجدت فى اعتراف دان بالخوف دليلا على أن إعلانه لا يمكن الأخذ به كالتزام؛ ولذا فهي لا تعول على ذلك كثيرا من خلال تعليقها أنه مجرد كلمات، بما يوحي أنها- أى الكلمات- ليست صادقة. ولكن عدم ثقة دب فى الكلمات أساسا واضح فى ذاته. فالكلمات بالنسبة لها فى معظم المواقف ما هى إلا نوع من الأقنعة.. هى درع واق. فهي لا تعتقد أن كلمات دان هنا يمكن أن تكون تعبيرا صادقا عن مشاعر حقيقية وهنا تأتى نقطة التحول فى علاقتهما. فدان قد انزلق إلى التزام، ولكن دب تنفى مصداقية هذا الالتزام، ولا يعارضها دان وإلى هنا ينتهى المشهد.

أما المشهد التالي بينهما فينم عن تدهور فى العلاقة بينهما كما توحى بذلك المشاجرة التى اندلعت لسبب تافه، ويؤكد المشهد الذى يليه على حقيقة أنهما قد أصبحا مفترقين وكلاهما يحاول بلوغ الآخر فى الوقت غير المناسب. ويفهم ضمنا

أنهما ربما يتعمدان ذلك كجزء من لعبة اختبار القوة.. أى من يريد من؟! فى الوقت الذى يروق له. مرة أخرى يعودان إلى الفراش، حيث دب نائمة أو تتظاهر بالنوم، بينما يحاول دان أن يجذبها برفق للتحدث معه، ولكنه يفشل. ومهما يكن من سبب وراء صمت دب، فالمشهد يؤكد على حقيقة أن تواصلًا متبادلًا بينهما لم يعد ممكنًا. بعد ذلك بقليل يواصل دان زيارته إلى أماكن عرض الأفلام الجنسية برفقة برنى.

وكل ما تبقى الآن بين العاشقين هو مشهدها من الجدل السليط، مرة أخرى لغة الثقة والطلاقة التى فيها يلتقط كل منهما لغته المتلقاة فى النزاع ثم يصقلها بذخائره من الجمل اللازمة فى حالة دب والفكاهة الساخرة فى حالة دان. وتسود لعبة استعراض القوة فى العلاقة بينهما. فى أحد المواقف يسعى دان إلى نوع من المصالحة، فيطلب منها أن تقترب منه، فتجيب لا. فلتأت أنت بحق المسيح. أنت ترغب فى أن ترتاح، فتعال لتجد الراحة. ماذا تظننى؟ محمصة خبزك؟ يجد دان نفسه عاجزا عن إعادة إحياء جملة إنى أحبك التى نطق بها سلفا، حتى وإن كان ما سيقوله حالا عن دب يوحى بأنها تريده الآن من أجل: كل شيء جميل: الجنس، الحديث، الحياة، كل شيء حتى تود أن تكون أقرب، أن تكون أفضل. هل تعرف ماذا تريد أيها اللعين. دفعة. أنت تحتاج لأن تدفعنى. ثم تتحقق مقولة دب السابقة التى يقرر فيها أنها لا تثق بالكلمات حيث تشكو من أن دان لا يستطيع التعبير عن مشاعره بأكثر من كلمات من أربعة أحرف أو من خلال صمت مطبق: بماذا تشعر. قل بماذا تشعر. هزة. بالطبع تأتى السخرية هنا حيث يخبرها دان، فى مشهد غرفة النوم الهام والذى كانا على وشك الاتصال فيه، عما كان يشعر به، لتختار دب ألا تصدقه.

فى الغابة لا تشكل علاقة العشاق فقط لب المسرحية، بل المسرحية كلها، فهى تستغرق فى تلك العلاقة بعمق وتعقيد أكثر، وعليه تأتى النغمة هنا مختلفة تماما. مرة أخرى يفصح أحد العشاق عن حب ليرفضه الطرف الآخر. ولكن هذه المرة تبادر بهذا الإفصاح امرأة. ولا يأتى هذا تلقائيا، ولكن بعد تفكير سابق، ويأتى أيضا مصحوبا

بهدية فى شكل سوار منقوش . ومرة أخرى كذلك يشعر الطرف الذى يرفض المبادرة الأولى بضرورة إثبات صدقها ولكن عندما يكون قد فات الأوان . والضغط المتواصل للزمان والمكان على العاشقين - وهو ما يمثل حالة من التحدى الخطير أمام تحقيق علاقة حميمة ذات معنى - قد أدخل فى البناء الشكلى للمسرحية: ثلاثة مشاهد، تذكر بالشكل التقليدى للمسرحية ثلاثية الفصول، أطلقت تحت ثلاثة عناوين هى بالترتيب: الغسق، الليل، الصبح . وترمز شرفة المنزل الصيفى إلى التداخل بين شطرى العالم الطبيعى والألفة الإنسانية، كما توحى بالصراحة، والضعف والحاجة إلى الحماية . إنها إجازة نهاية الأسبوع التى توافق عيد العمال، وهو أول إجازات فصل الخريف .

ويكاد عدد الأحداث الدرامية فى المسرحية يكون قليلا، وإن جاء تسلسلها عادياً ومألوفاً . فقد وصل العاشقان روث Ruth ونيك Nick إلى المنزل الصيفى الذى تملكه عائلة الأخير لقضاء إجازة نهاية الأسبوع . فى المشهد الأول يستجيبان بطريقتهما الخاصة للبيئة المحيطة ويستعدان للقاء جنسى . فى المشهد الثانى فى منتصف الليل يشعر نيك بالانزعاج وتفشل هى فى التخفيف عنه . وفجأة وبفظاظه يريد أن يلتقيها جنسياً، لكنها لا تستطيع الاستجابة له . وتعطيه هديتها ولكنه يرفضها، فيتشاجران وتقرر أن ترحل فى اليوم التالى . فى المشهد الثالث يتحول الشجار إلى عنف، فيضربها من الشرفة لتسقط فى الوحل . وفى لحظة شعور بالندم الشديد يكشف عن ضعفه ويعلن حبه لها، ويتوسل إليها لى تبقى معه . فتطمئنه بسرد قصة بدأتها باكراً عن فتيات الغابة وتنتهى المسرحية فى منتصف الجملة الأولى .

مرة أخرى يتبين أن الأهم ليس هو الأحداث الخارجة القليلة، ولكن ما يتخلل تلك الأحداث من أنماط تجاوبهم مع بعضهم البعض كما تعبر عن ذلك الكلمات ولحظات الصمت، وهو التجاوب الذى يوجه الأحداث بطريقة شديدة الفردية . فالعاشقان يكاشفان بعضهما البعض بطريقة مقنعة لى يلجوا إلى سيناريوهات توضح ما يجب أن تكون عليه الحياه . فمحاولاتهما الأولى للاتصال تفسح الطريق للعبة استعراض القوة من خلال الإكراه والتسديد، ثم يأتى الاختراق الأخير، سواء إلى الأسوأ أو الأفضل، إلى منطقة تتخطى مجرد التعامل، منطقة تسقط عندها الأقنعة . والحوار

هنا- أكثر منه في الإنحلال الجنسي في شيكاغو- هو بمثابة مقياس لهذا النمط. فإيقاعاته على درجة عالية من الشكلية والصرامة. كما أنه يستفيد من التكرار، وإن كان بعضه يبدو تافها وغير ذي صلة بالموضوع. لذا فهناك حالة شد أحيانا بين الإيقاع المثلث بالاحتمالات لما يقال وبين غموض المعنى الحقيقي له. تلك الخصائص تؤكد منذ البداية على التوتر العصبي للعاشقين، وعدم شعورهما بالأمان في غياب كل ما يلهمي وكذلك الأقنعة الاجتماعية التي ترتدى بالمدينة، تؤكد توترهم هذا نحو ما يمكن أن يتوقعه كلاهما من الآخر.

ويرتبط نمط العلاقة بين العاشقين بشكل خاص بوسيلتين من وسائل الحوار. الأولى هي التقرير ورد الفعل تجاه ظواهر طبيعية تحيط بهما. والثانية هي المكاشفة المتبادلة من خلال سرد قصص تلجأ إليها روث كسبيل يمكن من خلاله أن توثق علاقتها مع نيك.

وتتجلى الوسيلة الأولى بشكل مكثف في المشهد الأول، ويسودها ردود أفعال الشخصية الصامتة- وهو نوع من المشاهد المثيرة للجدل والمتواجبة بكثرة في أعمال ماميت. تلك الشخصية (الصامتة) تبحث عن شيء في الشخصية الأكثر ثرثرة- فنريك بحث روث مرتين قائلاً أخبريني، ومرة أخرى قائلاً كرريها مرة أخرى، ثم تتحول روث إلى ثرثرة بعصبية ربما بسبب الشعور بعدم القدرة على قول المراد من الكلام. وفي النهاية تقلب الأمر على نيك فتحته هي أربع مرات قائلة أخبرني. كذلك تباين ردود أفعالهم تجاه الطبيعة يصور عدم وجود توافق بينهما ويتحول المشهد إلى نوع من التحدي والمبارزة. في البداية تقدم روث صورة للعزلة: كيف أن النورس يتعجل أن يكون وحيداً في الفضاء ولا يتحمل وجود أنيس له فيه، وبهذا فهي- عن قصد أو عن غير قصد- قد ألقت بخيط التحدي الأول وهو: لكي يزداد كلاهما قريباً من الآخر فلا بد أن يتغلب أولاً على نزعتة الفردية للانعزال. وكانت إجابة نيك بالربط التقليدي بينه وبين الطيور- مالك الحزين. ويزداد النمط تركيزاً، فتلفت روث انتباه نيك لبعض الظواهر الطبيعية، وولعها بصرصار الليل، والضفادع، والأسماك وحيوان الراكون يثبط منه رد فعل نيك. ذاك هو نوع من التصحيح العملي لفرضياتها،

أو هو استعراض لبعض السخرية التي تأخذهما إلى أرض الواقع. وردود فعل روث تجاه الطبيعة تشخصها- أى الطبيعة- كنوع من الأرض الأم. على الجانب الآخر نجد أن هذه البيئة مألوفة بالنسبة لنيك من خلال زيارات سابقة لها، وكل ما فى الأمر هو أنه يشعر ببعض العجب تجاه تأثير مرور الزمن عليها، وليس تجاه الأشياء نفسها. ويتجسد التنافر المتزايد بين روث ونيك فى حدثين صغيرين. فعندما تتحدث روث عن حيوان الراكون، يقول عنه نيك أنه يتناول النفايات ويتحول إلى وحش عندما يصاد ويؤسر فى القفص. وهو هنا يبدو كما لو كان يربط بين الراكون الحبس وبين خوفه من الوقوع فى الشرك. وبعد ذلك بقليل، وكأنه شعر بالندم، يحاول نيك أن يشارك روث حماسها للبيئة الطبيعية بإخبارها أنه يرى قندسا. هذه المرة تجذبه روث إلى أرض الواقع بإصرارها بأن ما يراه ما هو إلا جذع شجرة طاف فوق الماء. ثم يصلان إلى حل وسط بأنهما لم يكونا ناظرين إلى نفس الشيء. وينحى عدم التوافق بين ردود أفعالهما جانبا بشكل مؤقت مع شروعهما فى اللقاء جنسيا بنهاية المشهد الأول. ولكن يستمر النمط فى المشهد الثانى. فروث على سبيل المثال تريد أن تتنزه تحت المطر، بينما لا يريد نيك ذلك. وروث تحب أن تشعر بحبات المطر فوق وجهها، ولكن نيك ليس لديه الرغبة فى أن يجلس بمكان مكشوف.

ويعتقد بيجسبى أن حكاية القصص تمثل عنصراً جوهرياً فى أعمال ماميت- فالشخصيات تستخدمها غالبا كوسيلة تكتيكية لخلق نوع من التماسك فى عالم يروونه عديم الشكل والمعنى، أو يلجأون إليه كوسيلة للتهرب والمقاومة وإرغام أو تبرير الذات^(٦). وفى بعض الأحيان- مع ذلك- تكون تلك القصص غير تكتيكية، بل تأتى ككشف تلقائى عن ضعف، كتقديم للذات؛ ومثل هذه اللحظات تفتح الباب لإمكانية حدوث تواصل حقيقى. فى بداية الغابة تأتى القصص تكتيكية على الرغم من أن العاشقين لا يكادان يدركان ذلك. فنيك هو الذى يبادر بذكر أن والده كان أحيانا يحكى لهم قصصا، وبعد ذلك بلحظات تعرض روث لرأيها فى حكاية القصص فى علاقتهما: ذاك هو أفضل شيء يمكن أن يفعله الناس. أن يعيشوا الأشياء معا إذا كانوا

قد شاركوا بعضهم البعض فيما فعلوه سابقا. فالقصص التي يتشاركانها ليس لها علاقة بتجاربهم الخاصة، ولكن تتعلق بوالد نيك وجدة روث، وكلاهما تتضمنان الموت والعنف وتفاصيل تخيف السامع. إلى جانب ذلك، فهي قصص مقحمة تميل إلى وضع السامع في دور يرتبط بآخر في القصة.

والقصة الأولى التي ترويها روث هي عن فتيات في الغابة وهي مأخوذة عن الأخوان جريم Grimm. وتنتهي الحكاية نهاية غير سعيدة وإن كانت روث تتخطاها. وتكرر تلك القصة بشكل ذي مغزى مع نهاية المسرحية. قصتها الأولى حقيقية وهي تتعلق بالسيدة التي روتها لها، وهي جدتها؛ لقد كانت كالأرض. كانت تعرف الكثير من الأشياء. كان زوجها رجلاً كالحديد، صبغت سواعده أشعة الشمس، وكان كثيرا ما يقضى اليوم كله يمارس الجنس مع زوجته في صمت. وقد لقي زوجها مصرعه على يد رجل آخر ومنذ ذلك الحين توقف الزمن في ساعات المنزل. وتمثل حكاية روث العاطفية الخارقة تهديدا وتحديا لنيك كي يرد بنفس الشدة جسديا وجنسيا على روث. إلى جانب ذلك يقابل سقوط قلادة جدة روث في الماء بسبب ارتدائها إياها بطريقة خاطئة، يقابله هدية روث إلى نيك. فيبدو أنه ينظر إلى الهدية على أنها نوع من الأسر، ونوع من الجنس والحب الذي يحتمل أن يكون عاجزا عن مجاراته.

وعلى نفس القدر من الخطورة تأتي قصة نيك التي يرويها لروث. فالقصة تحكي عن والده ورجل آخر يسقطان في منجم بلاك فورست Black Forest المهجور أثناء الحرب العالمية الثانية. وبالرغم من إنقاذهما، يضرب الرجل زوجته، ويخلق حكاية وهمية بأن أشخاصا من كوكب المريخ كانوا قد اختطفوه، فأصابه الجنون، ولم يلبث أن قتل نفسه. وكان هذا الرجل قد أتى إلى المنزل الصيفي وحل به ضيفا أثناء الفترة الأخيرة من انهياره العقلي. وفيما بعد تحمل روث بشدة على التهديد الكامن في تلك الحكاية بما تحويه من أفكار معادية للنساء ومن قيود رجالية. ونتيجة لتلك القصة يزداد خوف روث من الوحدة، والتي تشير إليها الصورة الافتتاحية في حكايتها عن النورس الوحيد. وفي نهاية المشهد الثاني تضيف روث نكاتها الخاصة إلى القصة

قائلة أن سكان المريخ سيلبسون أجساد البشر، ويتزوجون من بينهم ليصبح من بين
الآدميين زوج أو زوجة لمريخي أو مريخية دون علم شريكه.

وتلتحم كلا الوسيلتين في صورة الدب البري التي تصبح محورية في قصة
الكابوس التي يحكيها نيك في المشهد الثالث. في تلك الصورة أيضا يترسخ اعتقاده
بأن ليس ثمة حديث خاص له يمكن به أن يكشف عن نفسه ويقدمها. لذا فالصورة
وثيقة الصلة بوقع ومغزى المسرحية.

وتقدم روث قصة الدب في المشهد الأول كصورة أخرى من صور الطبيعة.
فتحكي لنيك أنها عندما كانت تتنزه الليلة الماضية، أخبرها أحد الجيران أنه بنى بيتا
فوق كهف الدب الذي عاد عندما أصبح على مشارف الموت. ولأن الدب قد مات،
فإن الخطر الذي توحى به الصورة يبدو أنه قد تلاشى، ولكن نيك يريد تأكيداً فوراً.
فيصر على أن الحدث ربما يكون قد وقع منذ أمد بعيد. بالإضافة إلى ذلك فإن مثل
هذه الدببة لا توجد إلا في كندا، وليس في هذه المنطقة. في المشهد الثالث يتحول
الدب إلى صورة رئيسية في أول قصة شخصية حقيقية يحكيها نيك لروث، وتلك
القصة ليست من النوع التكتيكي على الإطلاق بل إفراج يائس عن مشاعر الألم وعدم
الشعور بالأمان. في الكابوس الذي يحكيه نيك يظهر الدب واقفاً في حالة انتصاب
ضخم لاسترداد الكهف الواقع تحت بناء الآدمي الذي هو نفسه يتهاوى بفعل النيران.
وعلى الرغم من يقين نيك بأن الدب يستطيع أن يتحدث لغة البشر، فإن أفكاره
تنحسب داخل فمه. فهو- الدب- لا يستطيع أن يتكلم. آه لو استطاع الحديث. آه لو أنه
يستطيع أن ينطق بما يريده هو- نيك. وهنا تسأل روث بتحد:

روث : ماذا يريد ؟

نيك : لا أعرف !

روث : لا ! (تضربه) .

لحظة صمت

نيك : تبدو هناك رائحة سمك .

(تضربه مرة أخرى)

روث : تحدث إلى .

نيك : تعرفين أنني لا أستطيع الحديث .

ويرمز الدب هنا إلى عجز نيك عن التعبير كلاميا عن مشاعره وكذلك إلى الخوف الذي يتوجسه من ناحية ذكر ربما يكون أكثر قوة منه ويسعى إلى كبح اعتداده بنفسه وتحقيقه لذاته . وكما هو الحال في زوج الجدة الذي ربطت صورته بالنار وسفحات الشمس، فإن الدب يتضمن صورة للفحولة التي يشعر نيك بالخطر من ناحيتها وفي الوقت ذاته يود أن يجسدها . وتجسد الصورة أيضا العجز عن التعبير والحاجة إلى لغة الشعور الصادق الذي يمكن أن يولد الاتصال . ورد فعل روث العنيف هو رفض لصورة الدب المهددة ، وكذلك لفكرة عدم تواجد مثل هذه اللغة . وقوة رد فعلها ربما تعطى أملا لمثل هذه اللغة أن تتطور بينهما أكثر مما كان الحال بين العشاق في الانحلال الجنسي في شيكاغو .

وقد أدى كشف نيك عن ذاته إلى رفض روث الغاضب لبعض توجهاته التي أمارط عنها اللثام . فعندما تريد أن تذهب للسباحة وأن تنفرد بنفسها، فإن نيك حينئذ يتدفق إحساسا ممزقا من اليأس والضعف، والذي يصل لذروته بإعلان حبه لروث . وكانت روث فيما مضى تتوق شوقا إلى ذلك؛ ولكنه يأتي الآن في إطار يجعله غير ذي أثر . إنه التماس أخير ويائس في محاولة للفهم والتعاطف أكثر منه التزام صادق أو اعتراف بالمسؤولية الأخلاقية . فها هو ذا يتوسل إليها كي تأتي إلى عالمه، كي تتقبله على ما هو عليه، وتتقبل عجزه عن التعبير وهو أجسه عن عدم الشعور بالأمان . إن عبارتها المسطحة: شكرا لك في ردها عليه توحى بأنها تدرك نواقصه تلك . فهي تقبل في ذلك الحين بالاضطلاع مرة أخرى بدور الأرض الأم بينما تواصل حكاية بنات الغابة، وتنتهي المسرحية عند جملة: في اليوم التالي، بما تحمله من وعود بالاستمرار والمستقبل بينما تخبو الأضواء على المسرح .

الغابة- كالعديد من مسرحيات ماميت الأخيرة- واعية بذاتها قليلا فيما يتعلق باهتمامها بالمجاز الرمزي عملا بنصيحة بتلهاييم وكمبل. فتشخيص كل من نيك وروث جاء ناقصا عن عمد، حيث حجبت حقائق معينة عن شخصياتهما مثل وظائفهما، كيف كان لقاءهما الأول، وما هي الظروف التي أتت بهما إلى هذا المنزل الصيفي وفي هذه الإجازة خاصة. فهذا النوع من التفصيل ليس ذا صلة بأهداف ماميت هنا. فالحوار في اختصاره وشكليته يتماشى مع هذا المنظور المحدود بعناية. وهنا الاختلاف بين الغابة والانحلال الجنسي في شيكاغو. ففي الأخيرة يأتي الحوار ثائرا وذا نمط تعبيرى خاص، ولكنه حوار مكيف اجتماعيا في معظمه.

هاتان المسرحيتان- ومسرحيات أخرى تظهر فيها علاقات الحب أقل محورية- تعرضان لعدد إضافي من أسباب فشل الرجل والمرأة في الاستمرار وتحويل الجاذبية والإشباع الجنسي إلى شيء أسى. أحد هذه الأسباب هو الربط المعتاد للاستيفاء الجنسي بالذنب التطهيري، وهو ما صور بشكل كوميدى في الانحلال الجنسي في شيكاغو في حوار ذاتي تحكى فيه جوان Joan كيف أنها ضبطت طفلين في مرحلة تعلم المشى وهما يلعبان دور الطبيب. فتخبرهما أن هذا الأمر طبيعى جداً، ولكن هذا لا يمنع أن يغسلا يديهما وأنها ستقوم بإبلاغ والديهما بذلك. فى الغابة توحد روث بعد أن ضربها نيك بوحشية ودفع بها إلى الطين، توحد بين الشعور بالذنب وبين استخصارها لأول لقاء جنسى بينهما: دم . لسانك (وقفة). عندما احتويتك داخلي لأول مرة. (وقفة) وعندما إحتويتنى أنت كذلك (وقفة) هل أستحق العقاب؟ (تبدأ فى البكاء).

والخطيئة المصاحبة للإرضاء الجنسي غير الشرعى توجه الحدث برمته فى مسرحية جيمس كاين James M. Cain المعروفة بـ ساعى البريد دائما يدق مرتين The Postman Always Rings Twice (1934)، والتي حولها ماميت إلى أولى مسرحياته التليفزيونية عام 1979. ومع استثناء تحويل الضمير من المتكلم إلى

الغائب فى السرد، فإن التغيرات التى أضيفت كانت طفيفة. البطلة كورا Cora، هى امرأة غاوية وزوجة غير سعيدة لصاحب مطعم يونانى تقنع فرانك Frank بقتل زوجها. وتتوج رغبتهم الجنسية فى أول لقاء لهما- ليس بغرفة النوم فى الدور العلوى كما هو الحال فى النص الأصلى الذى كتبه كاين ولكن- فوق مائدة المطبخ وسط الخبز والكعك مبعثرا على الأرض. وفيما بعد يبدأ العاشقان المعاناة من جراء عدم الثقة المتبادلة بينهما وكذلك الخطيئة. ولكن بعد زواجهما عندما تصبح كورا حاملا وتبدو السعادة على مرمى أطراف أصابعها، تلقى مصرعها فى حادث سيارة يكون فيه فرانك هو الجانى. فى الفيلم (وليس فى الرواية) يكون ذلك بسبب انشغال فرانك فى عناق طويل معها وعدم تركيزه على الطريق أمامه. ولكن فى كلتا الحالتين (الفيلم والرواية)، يأتى التحذير القائل أن: الرغبة الجنسية الجامحة وغير الشرعية تؤدى إلى جرائم أسوأ.

ويوحى ماميت بأن ثمة عقبة أخرى تواجه العشيقين وهى أن كلا منها لا يستطيع أن يدرك الشيطان الكامن داخله. تلك الصورة تبرز بشكل صريح فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو من خلال قصة ترويهها جوان Joan لأطفالها. وتحكى القصة عن أمير يأتى إلى بيته ليجد زوجته الجميلة قد تحولت إلى جنية بالليل. فتخبره الزوجة بأنها يمكن أن تكون جميلة أثناء النهار لتثير الإعجاب بها، أو جميلة أثناء الليل ليستمتع بها بجوار المدفأة وهكذا. ولكن لابد أن أصبح الجنية الشمطاء التى تراها أمامك نصف اليوم. والتحدى هنا يكمن فى قدرة العاشق على القبول بالقبيح والأنانى فى شريكه؛ أو ربما القبول بالنقائص الصغيرة فى شخصية الشريك وتعلم كيفية التعايش معها. تقول روث فى الغابة: إن أسوأ جزء ربما يكون فى تعلم الأشياء الصغيرة. أشياء عن بعضنا البعض، وعن الآخرين، أما دان ودب فيخفقان فى بلوغ مرحلة الانتقال من الجنس إلى شىء أفضل كالحب لأنهما لا يستطيعان القبول بما هو جنى فى بعضهما البعض. ولكن روث ونيك ينجحان أكثر فى هذا الجانب وإن كان من غير المؤكد استمرار العلاقة بينهما انطلاقا من قاعدة المصارحة التافهة هذه. وتأتى فكرة الجنى مقلوبة هذه المرة فى مسرحية الأمير الضفدع التى كتبها ماميت للأطفال عام 1982، حيث يتحول البطل إلى ضفدع إلى أن يتعلم كيف يتخلى عن أنانيته.

وتؤكد المسرحيات على فكرة أن العلاقات الجنسية فى معظمها تستبعد نوعية الانسجام الصادق الذى من شأنه أن يؤدى إلى الحب- فالشريك يوضع فى قالب أداة جنسية، وبالتالى يتحول إلى دمية ثنائية الأبعاد لإشباع رغبة أحادية الجانب. فى مسرحية كل الرجال عاهرات: تحقيق التى كتبت عام 1977 يرى ماميت أن الجنس لا يجب أن يكون منتهى لرغبة محتومة ضالة، ولكن... تأكيداً بين طرفين على الحاجة للمواساة فى الشدة^(٧). فى تلك المسرحية يتحول ممثلون ثلاثة إلى شخصيات تلقى بسبعة عشر حواراً ذاتياً إلى الجمهور. الحواران الأول والأخير هما تساؤلات للكاتب عن المشاكل التى يخلقها الجنس، والخمسة عشر التى تأتى بينهما تحكى فيها الشخصيات وتصف لقاءات جنسية ورومانسية. ولكن الجميع غير سعداء. فدائماً ما يخفق أحد الشريكين فى الأداء الدقيق للدور الذى وضعه الآخر له فى السيناريو الشخصى له؛ أحدهما لا يستطيع أن ينسجم بمزيد من العمق فى التجربة بالتزامن مع الآخر؛ أو أن كلا الشريكين لا يرغبان فى نفس النوع من التجربة الجنسية. إحدى الحكايات تأخذ من مسرحية الغابة بشكل ذى مغزى صورة الهدية القيمة التى يهديها أحد العشاق لشريكه والتى أسىء تلقيها. فيسوق ماميت فكرة أن الجنس يجب أن يأتى مجرداً من لعبة القوة والتوقعات والنزوات أحادية الجانب، وكذلك من السيناريوهات التحقيقية. عندئذ فقط يمكن أن يتحول إلى أداة الانسجام والتواصل. ومع هذا فإن الانحلال الجنسى فى شيكاغو والغابة يولدان إحساساً بأن للعلاقات فيهما بعض القيمة، حيث علما العشاق شيئاً عن أنفسهم، حتى وإن جاءت النتائج مؤلمة. فها هى دب تبدى استياءً من اللازمة التافهة التى اعتادتها جوان وهى: لقد قلت لك ذلك. وتعليق دان العابر على فتاة تمر على الشاطئ عندما تجاهلته: عاهرة صماء- توحى بوضوح بمدى ندمه على ما فقده.

(5)

التعلم Learning

تقدم أغلب مسرحيات ماميت صورة لأبطال أقل تأثراً بالتكييف الاجتماعي . فهم يقاتلون بنجاح ليحطموا الأقنعة والقيود الاجتماعية ويتوجهوا صوب التواصل مع بعضهم البعض . مرة أخرى يوحى الحوار بدرجة انصياعهم للمؤثرات الاجتماعية . فعندما ينهار الحوار ويفقد تأثيره الدارج ، وعندما يأتي على غير هدى ويتكرر ويختصر ، أو عندما يتلعثم وينهار ثم يبدأ من جديد ، عندئذ يتجسد الإيحاء بضعف الشخصيات واهتزازها . فهم في حالة ممكنة من السعى للانسلاخ من أدوارهم الاجتماعية ومحاولة العثور على وسيلة بديلة لكي يكونوا - وذلك حتى يبلغوا التواصل المنشود . ولكن في كل الحالات نجد حركة الشخصيات شطر هذا الطريق يتهدها قوى في داخلهم وأخرى حولها - هذه القوى تتمثل في نفس النوع من الضغوط الاجتماعية والجنسية التي تعمل بقوة أكثر في المسرحيات التي تناولناها سلفاً .

العلاقات بين الرجال في المسرحيات التي بين أيدينا هنا علاقات تعليمية ، غالباً ما تأخذ شكل علاقة التابع بوليه . هي علاقات أكثر إيجابية من كونها عقيمة وتنافسية ومكبلة كما هو الحال في - لنقل - علاقة برنى ودان في الانحلال الجنسي في شيكاغو ، أو الرباط الرقيق - ولكن غير المؤثر - بين دون وبوب في الجاموس الأمريكي . أحد الملامح المميزة لتلك العلاقات هو المصداقية النابعة من صدق التجربة أو المهارة فيما يتم تعليمه . وقد عبر ماميت عن اعتقاده بأن هذا النوع من الرباط يمكن أن يكون أكثر فعالية . ففي الاحتفال بمرور خمسين عاماً على إنشاء مسرح نيبهرود بلاي هاوس Neighborhood Playhouse ، صرح ماميت بأن مهارات المسرح لا يمكن أن تلقن بطريقة فكرية ، بل يجب تعلمها مباشرة من خلال الممارسة الطويلة تحت إشراف شخص يكون قد تلقاها هو الآخر بشكل مباشر؛ ويمكن

تطبيق نفس المبادئ على مهن أخرى مثل التجارة والفن. ومثل هذه العلاقات التعليمية- وهو النوع الذي يبرز في مسرحيات السناجب Squirrels، حياة في المسرح A Life in The Theatre و قارب البحيرة Lakeboat- يختلف عن الشراكة التي تتوق إليها الشخصيات في الجاموس الأمريكي، و جلين جاري جلين روس فالرجال يقولون هنا بأنهم ليسوا على قدم المساواة في المعرفة المهنية والتجارب والخبرة، وهو ما يقف حائلاً دون نشوب نوع من منافسة الأنداد. وعليه يتاح للمؤازرة والتعلم المتبادل الفرصة للتغلب على دوافع المنافسة. ومع ذلك يمكن للتوترات أن تنمو: فالمعلم ربما يشعر بالغيرة عندما يتطور تابعه بطريقة تتيح له التفوق عليه، أو عندما يتقدم تابعه على نحو مغاير لمبادئه أو على غير توقع منه. أو ربما يجد التابع من جانبه أن الألفة تولد الاحتقار. وأحياناً ما تكون الموصفات المهنية للرباط غير ذات أهمية، كما هو الحال في قارب البحيرة. ففي هذه الحالة يصبح موضوع الانتقال- انتقال التحديات والمسؤوليات من جيل يتقاعد إلى جيل صاعد- أكثر بروزاً. أما مسرحية منوعات البطة Duck Variations فتتمثل حالة خاصة، حيث العلاقة بها أقرب إلى علاقة المدرس بتلميذه وذلك بين عجوزين من سن واحد.

وكل ما يحدث في منوعات البطة هو أن العجوزين يجلسان على مقعد في منتزه بالقرب من بحيرة ويبنيان حواراً مما يشاهدانه من مناظر وما يختارانه ليكون موضوع حديثهما. ولأنهما صديقان قديمان فهذا الحوار واللقاء ما هو إلا طقس اجتماعي يمارسونه. ويوحى العنوان بالموضوع الرئيسي غير الواعد- ولكن البط يؤخذ كمنصة بهلوان للإلقاء بالملاحظات عن أشياء مثل تسمم البيئة، تواتر الأجيال وحتمية الموت. وهذا الأخير هو موضوع لا يستطيعان مواجهته حتى تنتهي المسرحية.

وتتصدر المسرحية بقوة عناصر شكلية عديدة، حيث يظهر صوت وتوقيع ماميت منذ البداية، ولكن يبدو أيضاً تأثير كل من بيكيت Beckett وبينتر Pinter أكثر نفوذاً، وهو ما لاحظته العديد من النقاد. وثبات الحدث في حد ذاته- والنابع من حقيقة

أن هذين الصديقين القديمين يدخلان في محادثة الهدف في جانب منها هو اتقاء مواجهة الفراغ الذى يمكن أن يملأهما وجلا- يذكر بمسرحية بيكيت في انتظار جودو Waiting for Godot؛ وهناك كم جم من الكوميديا ينبثق، كما في حالة بينتر، ن الهوة بين الطبيعة العادية للموضوع واللغة الراقية التي تستخدمها الشخصيتان في حديث عنه^(٢). ويمكن أن يطلق على منوعات البطة واحدة من مسرحيات ماميت الأبولوجية Apollonian، التي جاءت من وحى وهدف شديدى الرسمية. وجاءت المسرحية متأثرة بهوس الحوار الذى كان سائدا في ذلك الوقت على أنه كالموسيقى، وكذلك بكتاب آرون كوبلاند Aaron Copland المسمى ما يجب أن تستمع إليه من الموسيقى What to Listen For in Music^(٣). ويحتوى البناء المسرحى على أربع عشرة تنويعا، يتصدرها توجيه بضرورة وجود فترات فاصلة مختصرة بينها تماثل المسافات بين الحركات في الأداء الموسيقى^(٤).

في الوقت ذاته، ليس كل من جورج آرونوفيتس George Aaronovitz وإميل فاريتش Emil Varèc، مع ذلك، مجرد نماذج أصلية- فقد جرى قولبتهما بصلاية في شكل يحتمل الصدق ويحتمل الكذب. فحوارهما ربما يحكمه مبدأ تشكيل موسيقى، ولكنه يأتي من حصيلة الاستماع إلى كثير من شيوخ اليهود طيلة حياتى، خاصة جدى^(٥). إن الحوار الأسلوبى فى أساسه يضع البحيرة التى يشاهدانها بـمكان قريب من شيكاغو، وليس فى بلد بيكيت. ولقاؤهما على مقعد المنتزة لا يمثل فقط استراتيجية جدلية تصرف ذهنهما عن الحقائق التى لا يستطيعان مجابهتها، ولكن أيضا لى يتم علاقة إنسانية ديناميكية بين شخصين لكل منهما مزاجه وأسلوب تفكيره المختلف، ولكنهما مع ذلك فى حاجة إلى بعضهما البعض. يقدم ماميت علاقة لا يمكن تصنيفها على أنها علاقة التابع بمعلمه (فكلاهما فى عمق واحد) ولا يمكن كذلك اعتبارها مشاركة (لأنها لا تأتى فى إطار التعاون فى البيزنس)، بل هى علاقة تتحكم فيها بقوة خصائص كل واحد منهما.

جورج هو الشخصية السائدة، ولكنه يميل إلى التأملات المنطقية، وإلى استقراء التعميمات من قضايا هى موضوع شك. بعض من هذه التأملات يبدو مثيراً خاصة

عندما يتعلق بشطحات من الخيال الجامح ورواية القصص. أما إميل فيمتلك عقلا أكثر منطقية يعمل من خلال تجميع دقيق للأدلة ومنطق العلة والمعلول. هذه القفزات العقلية تخيفه. وهو أكثر حساسية من جورج، ويحاول أن يحصن حياته ضد الحقائق غير السارة بواسطة الشعارات والجمال البالية التي لا يريد لها إرباكا. ولكن عندما تؤرقه تلك الشعارات غالبا ما يصاب بالذهول وينتابه الخوف. عندما يقترب جورج من الجرح بمقارنته دورة حياة البط بدورة حياة الإنسان، يعلق إميل قائلا أتعرف، إنه أمر طيب أن تكون ذا بصيرة، ولكن لا يجب أن تدع هذا الموضوع يتسلل إلى حديثك. وعندما يتحدى جورج شعار إميل القائل لا شيء من الأحياء على وجه الأرض يمكن أن يعيش وحيدا بأن يستشهد بحالة نبات الصبار، يعترض إميل قائلا لا أريد أن أسمع. إذا لم يكن ذلك حقيقيا فلا تضيع وقتي، وإذا كان حقيقيا فلا أريد أن أعرف.

فكل شخصية إذن لها دورها الاجتماعي الذي يحول بينها وبين الاستسلام للصمت أو الاستغراق في التساؤل مع النفس. فإذا كان ذلك يحد من عمق الصداقة إلا أنه يمنحها خاصية الديناميكية. فجورج هو المالك لخاصية الكلام وكذلك للتأثير، وإميل عادة هو التواق للمعرفة والمتطلع لتلقى التعليم من جورج وأيضا لتحديه عند الضرورة. والتحدى الرئيسى يأتي في التنويع الحادية عشرة التي تشهد أعظم خلاف بينهما والذي نشب على ما يبدو حول ما إذا كانت الرياضات الجماهيرية مسئولة عن التوازن في الطبيعة أم لا. في بداية التنويع يعتذر إميل لجورج لتسببه في جرح مشاعره على ما يبدو بسبب تحديده له بعنف. ولكن السبب الحقيقي هنا هو حاجة إميل المفاجئة لأن يأخذ زمام القيادة وأن يمتلك السلطة. ولكن التحدى ينهار بسبب رغبة جورج في تأكيد ذاته وكذلك عدم اكترائه باحتجاج إميل على عدم منطقيته، كما أن كليهما يعي أن إميل يقف مسلوب الإرادة أمام ما يكشف عنه جورج من آفاق، ولم يلبث أن أنب إميل ضميره واعتذر.

وبفضل ثبات الأدوار الاجتماعية لكل من جورج وإميل فإن الحوار يتحرك في انسيابية وبايقاعات مؤثرة وواثقة؛ هناك تذبذبات كثيرة، وانهيارات واختلال وظيفي.

والإيقاعات تبدو على الورق تأملية بشكل خادع ولكنها تتحول من خلال الأداء إلى سلسلة ديناميكية من الأسئلة والإجابات. إجابات جورج ربما يتحداها أو يزيدها تعقيداً سؤال آخر أكثر حماساً. وأكثر أنماط التفاعل نموذجية هو النمط الذي يتعلق فيه إميل في شوق بأهداب السيناريوهات التي يصنعها جورج، والتي يقطعها إميل من حين لآخر بكلمة نعم المتطلعة أو بكلمة قل لى المتغترسة- ولكن مع امتلاك جورج للسيطرة كمعلم، والمثال التالي من التنويع الخامسة:

جورج : ... أصبح الإستراتوسفير، خاصة الطبقة السفلى منه، ملبدًا بالتلوث .

إميل : إيه ؟

جورج : هذا طبقاً لما يقوله رجال الأرصاد .

إميل : الإستراتوسفير الخاص بنا ؟

جورج : إنه الإستراتوسفير الخاص بكل شخص لأنه واحد في كل الدنيا .

إميل : إيه ؟

جورج : كما لو كنت تلقى حجراً في بركة ولا تدري أين تذهب التموجات الناجمة عنه ...

إميل : نعم ؟

جورج : لذا فعندما تتعلق بأعلى طبقة في الإستراتوسفير ...

إميل : نعم ؟

جورج : فسجد نفس المشكلة .

إميل : أى نوع من الملوثات ؟

چورچ : كل الأنواع . قذارة ...

إميل : نعم .

چورچ : تلوث ...

إميل : إنه شيء سيء .

چورچ : سيارات ...

إميل : ييه .

چورچ : دخان سجائر. كلها تجدها هناك فليس ثمة مكان آخر تذهب إليه .

إميل : ييه .

چورچ : إنهم يكتشفون العديد من الأشياء الخاصة بعالمنا موجودة في الهواء .

إميل : نعم .

چورچ : لأن الهواء- بشتى الطرق- جزء لا يتجزأ من عالمنا سواء رضينا ذلك أم أبيناه . فكر في ذلك .

إميل : سأفعل .

يكتسب الحوار مسحة واثقة، وأحيانا مسحة بابوية من خلال علاقة التلميذ بمعلمه؛ وكما هو الحال في كل من السناجب وحياة في المسرح، تأتي الكوميديا من تصورنا بأن ما يتم تعلمه لا يخرج عن كونه شيئاً عادياً بالمقارنة بضخامة الحوار الذي يحتويه .

وذروة المسرحية التي تتجلى في التنويعات الثلاثة عشرة تكرر النمط الأساسي للمقطوعة السابقة . فجورج يتخيل البطلة تلقى حتفها أثناء الصيد، ويتعلق إميل بهذه الرؤية . وهذا، لأول مرة، لا ينفر أى منهما من صورة الموت، وهى الصورة ذاتها التي لم يكونا على استعداد لمواجهتها معا فيما سبق .

في التنويعات الأخيرة (الرابعة عشرة) نجد السخرية في إشارة إميل إلى طريقة مراقبة شيوخ اليونان للطيور في شيخوختها عاجزين عن العمل . ولا يمثلون أى فائدة للمجتمع . ولا يحاول أى من الرجلين تطبيق هذا الوصف على نفسه . ولكن لا يكاد هذا يعزز النزعة الإيجابية للجزء الأعظم من المسرحية . ويعلق ستيفن هـ . جيل Steven H. Gale على ذلك قائلاً: تتمثل أهمية الحديث بينهما في النهاية ليس في الرؤى اللحظية ولكن في حقيقة أنهما يتحدثان^(٦) . ولكن الأمر أعظم من مجرد التحدث، فهما في الواقع وفي عرف كل من ماميت وستانسلافسكى يقومان بحدث، كل منهما يمارس رغبته في الاتصال، ثم الانفصال، ثم العودة في إطار رباط دينماميكي من الصداقة .

وتمثل علاقة التابع بمعلمه بشكل أكثر وضوحاً المحور الأساسي في اثنتين من مسرحيات ماميت الأولى، وهما السناجب، و حياة في المسرح .

من بين مسرحيات ماميت الطويلة، تقف السناجب هى الوحيدة التى تفوق فيها وسائل التعبير الشكلية والاستعارية- أبعاد الحدث المجازية- قولبتها فى احتمالية الصدق أو الكذب . فالشخصيات المحورية هما كاتبان: أرت Art وإدموند Edmond، والأخير هو موظف شاب يعمل لدى الأول كما أنه تابع له . فأرت لا يستطيع أن ينتهى من قصة خبر يكتبه عن سناجب عض يد رجل كان يطعمه فى إحدى الحقائق . فقد بلغ فى عمله حالة من الجمود لأنه مستغرق بشدة فى عمليات اختيار الحدث وما يناسبه من الألفاظ . شخصية ثالثة تظهر وهى تدخل وتخرج من مكتب أرت، هى كليننج ليدى Cleaning Lady التى كانت فى وقت من الأوقات

عاشقة أرت، وهى تشاركه اللحظات الصعبة فى كتابة قصصه. ولكن سرعان ما يجد إدموند فى علاقة الندية معها متنفسا له من انقياده المحبط لأرت. وتبرز العديد من الملامح الأسلوبية للحدث التى يمكن أن تسمى عبثية- حوارات فردية توجه مباشرة إلى الجمهور.

ولكن الحدث الذى ينطوى على علاقة التابع بمعلمه يتخذ شكلا واضحا ويبلغ ذروة يحدث عندها انتقال القوة بين الأجيال. فى البداية يتزلف إدموند، الذى يعانى من محاولات يائسة لمواصلة قصته، إلى أرت. ثم يطلب إدموند من أرت أن يجرب مرة، وعندما يلح إدموند فى اقتراحه ينسحب أرت. وفى البداية لا يستمع للاقتراحات، ثم يشعر بالجوع فيلتهم سلة الغذاء الخاصة بإدموند وأخيرا يذهب إلى دورة المياه. يحاول أرت بعد ذلك أن يهدىء إدموند ولكنه يفشل، ولذا يجرب استخدام الإهانة لعلها تعيد إليه رشده: فقط إبق فمك مغلقا واخرس. وأخيرا يتغير موضوع القصة من السناجب إلى الأوز ويبدو إدموند هنا أكثر تمكنا. ولكن إذا كان ذلك نوعاً من انتقال السيطرة من جيل إلى آخر، فإن إدموند قد أخذ عن أرت بعضاً من أسوأ أخطائه التى تتضمن نزعته إلى التعميم بشكل فخيم والولع بالانغماس فى توافه مرهقة ومع هذا يسر إدموند إلى كليننج ليدى بأنه قد تعلم شيئا. فبالنسبة له فإن التوظيف الحقيقى للإلهام يتمثل فى المساعى الشكلية حيث يمكن لهذا الإلهام أن يتخذ شكلا. إننا نعمل، وليس هذا كما لو كنا عاطلين.

يمثل اختيار الكلمات فى السناجب- أكثر من أية مسرحية أخرى لماميت- المحور الرئيسى للأحداث التى تقوم بها الشخصيات؛ فالرباط بين المعلم وتابعه يقوم على أساس مهارات الكتابة الاحترافية. واختيار الكلمات كحدث يأتى بدرجة بارزة حتى أنه من الصعب على المخرج أن يجمع بين النشاط العضوى ذى الصلة وبين البيزنس. ولأن رباط التابع بمعلمه قد منح الشخصيات تعريفا لدورهم، ووثق الحوار ذلك، إلا أنه ما زال هناك ثمة ولاء أسلوبى غير واضح. ففكرة القصص المبتسرة والتافهة تبدو

مضحكة في البداية، ولكنها ما تلبث أن تتعدى في استمراريتها مجرد الترحيب بها في مسرحية بهذا الطول. وقد أقرت إحدى التعليقات النقدية في إطار حذر بأنه نظراً لكونها مسرحية تتميز بعمق وحميمية بالغين، فإن السناجب تحتاج إلى انتباه مكثف بشكل غير عادي من قبل الجمهور^(٧). ولكن هذا النوع من الانتباه يفسر إلى حد ما التلطف والاستمتاع الكوميدي. فنحن نجد أنفسنا في غابة من الجدل اللفظي حول موضوعات تافهة لا تضيف سوى النذر اليسير من إسهامها الكوميدي.

والإحساس بالتوتر الذي يسم السناجب يغيب تماماً عن حياة في المسرح التي تقرأ وتمثل بطريقة تبدو بشكل خادع أنها لا تتطلب مجهوداً. فالحركة في اتجاه الذروة حيث انتقال السلطة من المعلم إلى تابعه لا تختلف عنها في السناجب وإن جاءت هذه المرة أكثر براعة. فالشخصيات في هذه المرة ليسوا صوراً مجازية عبثية متحركة، ولكن أفراداً مراقبين جيداً ويحملون في الوقت ذاته أوزاناً مواتية لهم. وفضلاً عن مدير المسرح الصامت الذي يأتي ببعض الحيل البارة الضرورية لانسياب المسرحية، فإن ماميت يركز على شخصيتين فقط هما: روبرت Robert وهو الممثل الأول لدى فرقة مسرحية إقليمية للريبرتوار، وJohn وهو وافد متحمس. ويتألف البناء من سلسلة من المشاهد القصيرة التي توضح علاقة العمل خلف الكواليس بين كل من روبرت وJohn، تتخللها مشاهد من ريبرتوار الفرقة يظهران فيها على المسرح. هذا التصميم الشكلي رائع وثابت ولكنه ليس دخليلاً ويطرسخ أكثر من خلال تقديم المشاهد، التي يفترض أنها تجري خلف الكواليس، في مقدمة المسرح، والمشاهد المفروض تقديمها على المسرح أمام ستارة أخرى ثبتت في مؤخرة المسرح لتفتح عند الحاجة. وهكذا نرى الممثلين من ظهورهم عند أدائهم للمشاهد المفروض أدائها على المسرح، ونراهم بالكامل أثناء أدائهم مشاهد من المفروض أنها تجري خلف الكواليس - في الواقع منظر حقيقي لمشاهد تجري خلف الكواليس. وعلى الرغم من إظهار الحد الأدنى من المحيط المسرحي، فإن النتيجة ليست صورة مجازية هزيلة ولكنها إحياء شعري، حيث إن الملابس الملائمة وأثاث المسرح يساعدان على خلق البيئة المسرحية. وتتجلى فعالية ذلك خاصة في المشاهد التي تجري على المسرح والتي تكيف أحياناً لتأخذ شكل المحاكاة الساخرة الصاخبة.

ويضع المشهد الافتتاحي الطويل أسس الرباط بين روبرت وچون. فالرجلان بالكاد يعرفان بعضهما البعض، ولكنهما يشعران بألفة متبادلة بفضل انتهاء ليلة افتتاح مسرحيتهما بنجاح. ويأتى تبادل شعائرى للمجاملات لما أداه كل منهما من مشاهد، ومدح من جانب الرجل الأصغر لأداء الأكبر ينكره الأخير فى الحال باحترام، ثم تحقير متفق عليه لجمال زميلة لهما وكذا لمقدرتها المهنية، ثم دعوة مترددة من جانب چون لروبرت على العشاء يقبلها الأخير على الفور، ثم رمز معادل لاختلاط الدماء يتجلى عندما يمسح چون بلعابه جزءا من الماكياج الباقى على وجه روبرت.

فى البداية يظهر چون كالجرو حيث ينحنى حقيقة ويطرق على الأرضية الخشبة عندما يطلب منه روبرت ذلك. ويعبر چون عن امتنانه لتلك الفرصة التى تتيح له أن يستوعب النصيحة المهنية جيداً. ولكن لا يلبث شهر العسل بينهما أن ينقضى. فروبرت يستاء بغضب على ما يبدو من وجود علاقة بين چون وشخص ما خارج المسرح- ويبدو أنه ليس له علاقة مماثلة. فيبدأ چون فى الشعور بأن دأب روبرت على التعميمات الضخمة القائمة على فرضيات ساذجة تأخذ مظهراً كاذباً وأحياناً تنطوى على تناقض تام. فى مشهد بارى Barre المضحك حيث كان الرجال يتدربون يصر روبرت فى البداية أن جمال الصوت لدى الممثل هو أهم بكثير من جمال مظهره الجسدى- ثم فى النهاية وبعد كل هذا يتضح أن به هوس بالمظهر الشخصى. ويأتى أول احتكاك خطير فى علاقة الرجلين عندما ينتقد روبرت چون بسبب تحرك الأخير أثناء أدائه المشهد الخاص به، ويعتقد چون بأن الدافع الأساسى لذلك هو الغيرة المهنية. ولكنه يثار لنفسه عندما يستمتع بارتباك روبرت أمام عروة ممزقة فى ثوبه فيساعده فى إصلاحها بطريقة متعجلة قبل أن يصعد روبرت إلى المسرح. وفيما بعد تبدأ المنافسة فى اللحاق بعلاقة التبعية وتشرع عملية تصعيد الذات تطل برأسها بالرغم من أن الشروط الأصلية للعلاقة ما تزال مستمرة. فچون ما يزال يشعل السيجارة لروبرت كما أنه ما زال يتعلم منه وإن كان ذلك بحذر وكثيراً مما يتعلمه ذو قيمة. فعلى سبيل المثال يقول روبرت لچون إنه كممثل لا يستطيع أن

يتحكم فى رأى الناس فيه، بل يمكنه فقط أن يتحكم فى أفعاله ونواياه على المسرح- وهذا فى حد ذاته هو إيجاز لما يذكر به ماميت تلاميذه من الممثلين باستمرار ولكن چون ليس ممتنا للنصيحة- فيرد قائلاً أعتقد أننى أعرف ذلك. فالنصيحة تسرى مرة أخرى فى ظروف تشوهها الغيرة فى العمل.

ويحتل التنافر المحورى موقع البؤرة فى المشهد السابع عشر عندما يثور چون ضد تعميمات روبرت المبالغ فيها واستقراءاته الشعائرية القائمة على أمور عادية بعينها. ومنذ هذه اللحظة تبدأ المسرحية فى اكتساب قوتها. فالتنافر يتعلق برؤية كل من روبرت وچون لطبيعة المسرح. فحتى هذه اللحظة يعتقد روبرت بأن المسرح هو فى غالبه محاكاة للحياة. فالمسرح يمنحه دوراً اجتماعياً، وبالتالى فهو يمنحه هوية. فهو يستخدم موقعه فى هذا المسرح الإقليمى كحصن واقٍ يحميه من السوق المهنى الأوسع وكذلك من الحياة الخارجية غير المهنية. ولذا فإن المسرح بالنسبة له هو مجتمع مغلق، تتطور فيه الأشكال. ويشرح روبرت ذلك أكثر فيقول: يجب أن يتحدث المرء عن هذه الأشياء ياچون، وإلا فإننا سنذهب إلى حيث يذهب المجتمع حولنا... نسلم ونأخذ بالأشياء كما هى، وننهار ثم نموت. (وقفة) وسواء على الألواح الخشبية أو فى المجتمع ككل يجب أن يكون هناك قانون، يجب أن يكون هناك عقل، يجب أن يكون هناك تقاليد. وتتضمن تلك التقاليد القدرة الأعلى للمعلم؛ فالجيل الأقدم يعلم الجيل الأحدث من خلال نوعية أعماله، ليس بالخطب يا چون، لا، بل بالتناسق بين كليهما. (وقفة) فأنت تستطيع أن تتعلم الكثير إذا أبقيت فمك مغلقاً. مرة أخرى تأتى العبارة الأخيرة مختلفة فى نغمتها وفى إيقاعها عن الخطاب السابق عليها، وبالتالى فهى تنسف فعاليتها. والاعتقاد كله يؤكد على صلابة روبرت وحاجته الوقائية لأن يحول العلاقات إلى نوع من الطقوس.

وعلى النقيض من روبرت، يعتقد چون أن المسرح جزء من الحياة بالرغم من إدراكه من أن ذلك يتطلب انضباطاً خاصاً وأنه يتشوق للتعلم من زميله الأكثر خبرة. كذلك يرتبط چون بعلاقات خارج الفرقة، وبيروقات أعمال خارجية ولديه الطموح وربما الموهبة التى تؤهله للخروج من حيز ريبورتوار إقليمى.

وبأتى الفصل الثالث والعشرين حيث تبلغ العلاقة بين روبرت وچون نقطة الوميض . يقول ماميت إن أية علاقة قوية تحتاج إلى حدث معجل وهو ما يأتى هنا. فروبرت يدرك أن المسرح كنظام مغلق ليس كافيا بالنسبة له- وبهذا الإدراك يطلق العنان لحاجته لعلاقة إنسانية أعمق لتنتقل من خلال قناع المعلم الذى يرتديه . ففي جدال طويل مع چون يتقبل روبرت بديلا عن اعتقاده السابق- فيقر الآن بأن المسرح والحياة هما كل واحد، وعليه يقترب من إيلاغ چون بأنه مثل ولده: إننى سعيد (إذا كان لى أن أتجراً، وأنا أدرك أن هذا ربما يكون تجرواً) لرؤيتك... لرؤية شباب المسرح... (وهذا مثل فلذات كبد المرء)... يتتبعون آثار... ويقتفون خطوات... أولئك الذين سبقوهم. وكما هو الحال غالباً عند ماميت، فإن الإسقاط الذوى للأقنعة يبدأ بتحول فى الحوار. ففي البداية كان حديث روبرت يأتى مفعماً بالثقة واليقين ذى النمط التشديدى، حديث مختصر وخالٍ من أى تكرار حيث الإيقاعات التوكيدية تطغى على أى تخطيط فى مستويات اللغة. ولكن لا تلبث الثقة البلاغية لدى روبرت أن تتوارى هنا؛ فهو يتلعثم، ويتوقف، ويكرر نفسه. فالإفصاح عن الذات، والاعتراف بالمتطلبات الشخصية لا يعنى فقط إسقاط قناع المعلم الذى يرتديه، بل ومعه أيضاً المكان الفوقى الذى يمارس منه سلطة. ورد چون- الذى يأتى ببساطة استجابة لحديث روبرت الطويل وكذلك رداً لتحية المساء: تصبح على خير التى كررها روبرت- يوحى بأن الوصية بأن يكون ابناً بديلاً لروبرت تمثل عبئاً ينوء بحمله. ولكن العبء الأكثر ثقلًا هو ما أشارت إليه المسرحية فيما سبق عن الاختلاف من الناحية الجنسية بين المعلم والتابع. وربما يفسر ذلك إحجام چون عن أن يكشف لروبرت كلية وبشكل شخصى عما فى نفسه. وعلى أية حال فإن ماميت يؤمن بأن هناك ثمة عنصر من عناصر الغموض الجنسى تكتنف أية علاقة تأتى فى إطار المعلم والتابع (٩). ولكن المشهد لا ينتهى مع إلقاء تحية وداع المساء. فچون يعتقد أنه موجود بمفرده على المسرح فيستمر فى أداء بروقاته، بينما روبرت الذى يتخفى فى الكواليس يراقبه خلسة. فالمعلم يختبر تلميذه ليرى ما إذا كان سيتفوق عليه؛ ويبدو أن التلميذ قد أدرك فى نوبة غضب أنه سيظل للأبد يضع نفسه فى ميزان حكم معلمه.

في نهاية المسرحية تستمر العلاقة في حالة شبيهة بالركود. فالأدوار لا تتبدل ولا تهجر تماماً كما أن انتقال السلطة من جيل إلى آخر لا يأتي كاملاً. ومع ذلك يفهم أن مستوى روبرت العملي يبدأ في التراجع؛ فهو لم يعد يحتّمى بقناع المعلم كما أنه يسعى وراء استدرار العطف. فهو ينسى دوره على المسرح ويتسبب في إسدال الستار على نفسه. ثم يقطع رسغه على ما يبدو كمحاولة يائسة للاستحواذ على تعاطف ومصادقة جون. ولكن في نهاية المسرحية تبدو الأشياء مرة أخرى على مستوى واحد. فجون يؤدي شعائر الاحترام المعتادة لروبرت عندما يطلب منه أن يقرضه ٢٠ دولاراً ليخرج مع أصدقائه؛ ولكن لا بد لروبرت أن يستحث ويحاج لكي يقلب الرمز الشعائري لبداية المسرحية ويشعل السجارة لجون.

وتغري المسرحية بمحاولة العثور فيها على أثر لعبثية مشابهة لما تحتويه السناجب، وبالطبع فإن هذا الأثر موجود ولكن من السهولة الدفع به بعيداً. وتبدو المسرحية على الورق كما لو كانت حكايات عرضية- يعود ذلك خاصة إلى المشاهد التي تجرى على المسرح- ولكن في الحقيقة يمكن للأحداث المنتشرة أن تكون هامشية في عرض مثل ذلك الذي أخرجه جوتاريز Gutierrez، حيث تتأكد فيه انسيابية الأحداث. بعد المشهد الأخير مع جون، يقف روبرت وحيداً على المسرح المظلم قائلاً:

روبرت : (يحدث نفسه). لقد خفتت الأضواء. إذن ذهب كل إلى بيته. تصبحون على خير. تصبحون على خير. تصبحون على خير.

يكشف توجيه ماميت المسرحي أن هذا ليس على الإطلاق خطاباً تقديمياً موجهاً للجمهور. بل إنه يمثل في الأداء شعوراً وجدانياً رقيقاً أكثر منه إشارة عبثية. إن أهمية حياة في المسرح لا يمكن إدراكها من خلال حصرها في عباءة بيكيت وستوبارد Beckett-Stoppard: وهنا يأتي الرمز الذي يوحى به تعثر إغلاق السترة التي كان يرتديها روبرت عند تمزق العروة. بل إن أهميتها تكمن في البناء والتطور الدقيقين للعلاقة المحورية بين روبرت وجون.

أما قارب البحيرة Lakeboat فعلى الرغم من كونها أول مسرحية تعرض لماميت فى شكلها الأصى، إلا أنها خضعت لتعديل كلى حينما قدم مسرح ميلوكى للريبرتوار Milwaukee Repertory Theatre أول عرض احترافى لها بعد عشر سنوات من تقديم نسختها الأصلية. وقد وضع جون ديلون John Dillon المدير الفنى للمسرح بين يدى ماميت العديد من الاقتراحات الرائعة على مدى شهور عدة. ولم تشمل هذه الاقتراحات إجراء بعض الاختصارات فقط بل أيضا تعديل وضع وبناء المادة الأصلية^(١٠). وتطل بعض ملامح الشكل الأصى للمسرحية من خلال الكثير من التفاصيل الخاصة بالتشخيص، ولكنها ترتدى هذه الواقعية برفق كما تخلو من التعبيرات المجازية الواعية. وكما هو الحال فى حياة فى المسرح فإن قارب البحيرة تتناول العلاقة بين الرجال كموضوع رئيسى وإن جاء هنا بتعميم أكثر. فهى تحكى عن شاب مقبل على عالم ذى طقوس خاصة، عالم يعتبر نفسه عابر سبيل به، لذا فإن مرحلة التدريب ما هى إلا فترة مؤقتة. ولا يلبث وثاق المعلم وتابعه أن يتجلى هنا بشكل أوسع. فالبحارة الكبار يتقبلون الشاب، وبالتالي فهو بدوره يواجه مسئوليات النضوج فى الوقت الذى يبدأ فيه رفاقه الأكبر سنا فى إدراك أن أفضل سنى حياتهم قد أغفلتهم وولت.

البيئة هذه المرة تتشكل من بحارة على ظهر مركب شحن تعمل بمياه البحيرات العظمى العذبة، وزمن الحدث يوازى الفترة التى تستغرقها الرحلة من شرق شيكاغو إلى دولوث. الوافد الجديد هو ديل كاتزمان Dale Katzman طالب بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، عمره ثمانية عشر عاما فى طريقه إلى مقر إقامته فى شيكاغو وذلك لقضاء إجازة الصيف، وقد سمح له بالركوب فى الدقائق الأخيرة بعد أن تخلف طاهى السفينة عن نوبة الليل. فى أثناء إجراء الحجز له يتوجه ديل مخاطبا الجمهور بإيجاز (وهى المرة الوحيدة). هذه الإشارة كافية لأن تميزه كشخص ذى صفات خاصة- وكذلك كغريب وافد على المركب. فيخبرنا ديل أن السفينة اسمها تى. هاريسون T. Harrison وتحمل على متنها ٤٥ من الرجال. وتنتهى المسرحية بينما

دليل على وشك المغادرة والسفينة تشرع فى الرسو فى دولوث، وتأتى حينئذ الأخبار لتفيد بأن أحد أفراد الطاقم الذى أقلعت بدونه السفينة- الطاهى- قد ركب القطار المتجه إلى الشمال ليلحق بها.

الرحلة البحرية هى فكرة رومانسية فى كل من الأدب والدراما الأمريكيين. فالمسرحيات القصيرة الأولى لأونيل الشاب O' Neill كانت تمثل انعكاسا لمغامراته البحرية فى أماكن غريبة، على الرغم من أنها كانت فى ذلك الحين ينظر إليها كمثال على الواقعية المتشددة. وللوهلة الأولى يبدو الحدث فى قارب البحيرة كتعليق لاذع على تلك العادة. فالرحلة محدودة فى مسافتها، غير رومانسية فى طبيعتها، وهى لأغلب الرجال الموجودين على متن السفينة روتين ممل. بالإضافة إلى هذا فإن عالم البواخر التى تمخر عباب البحيرات العظمى قد أضحت هى الأخرى فى طور الأفول. فالسنوات الأولى منذ زمن البواخر كانت رومانسية بالفعل، كما أن التجارة عبرها كانت ما زالت قوية حتى السبعينيات. ولكنها لم تلبث أن تراجعت جزئيا بسبب المنافسة القوية لها من قبل الشاحنات المحيطية الحديثة والضخمة. وأخيرا ترمز السفينة إلى أهمية ذات شقين. فتصميمها، وتشوهها لا يوحى بأى من رومانسيات بنات عموميتها اللائى يجبن المحيطات. ولكن مع العظمة المشوهة التى هى عليها، تقف ت. هاريسون كأنشودة نصر للماضى، كتذكير حى بجذور وطن وشعب ما زالوا فى ريعان شبابهما^(١١). مرة أخرى يبرز ولع ماميت بالجدليات حيث تصطدم أنشودة أمجاد الماضى بتفاهات الحاضر.

إن مفردات القذارة والملل والمهملات البالية والإحساس بضياح حياة المرء دون أن يحقق شيئا من ذاته كلها قد وضعت فى مقابل احتمالات التعويض عنها من خلال العاطفة البسيطة والتآزر بين رجال اجتمعوا للعمل بروح الفريق وذلك بمحض المصادفة. فالمستوى التعليمى لهؤلاء الرجال محدود، ولكن- على النقيض من الشخصيات المكافحة فى المسرحيات التى يتسيدها البيزنس- فإنهم يتقبلون نصيبهم الذى ربما يكونون قد إختاروه بمحض إرادتهم لأن فى ذلك إطلاقا لحريتهم وحلا لهم من الزواج والواجبات المنزلية. فهم يشربون طوال الليل كما أنهم قليلا ما يتنافسون.



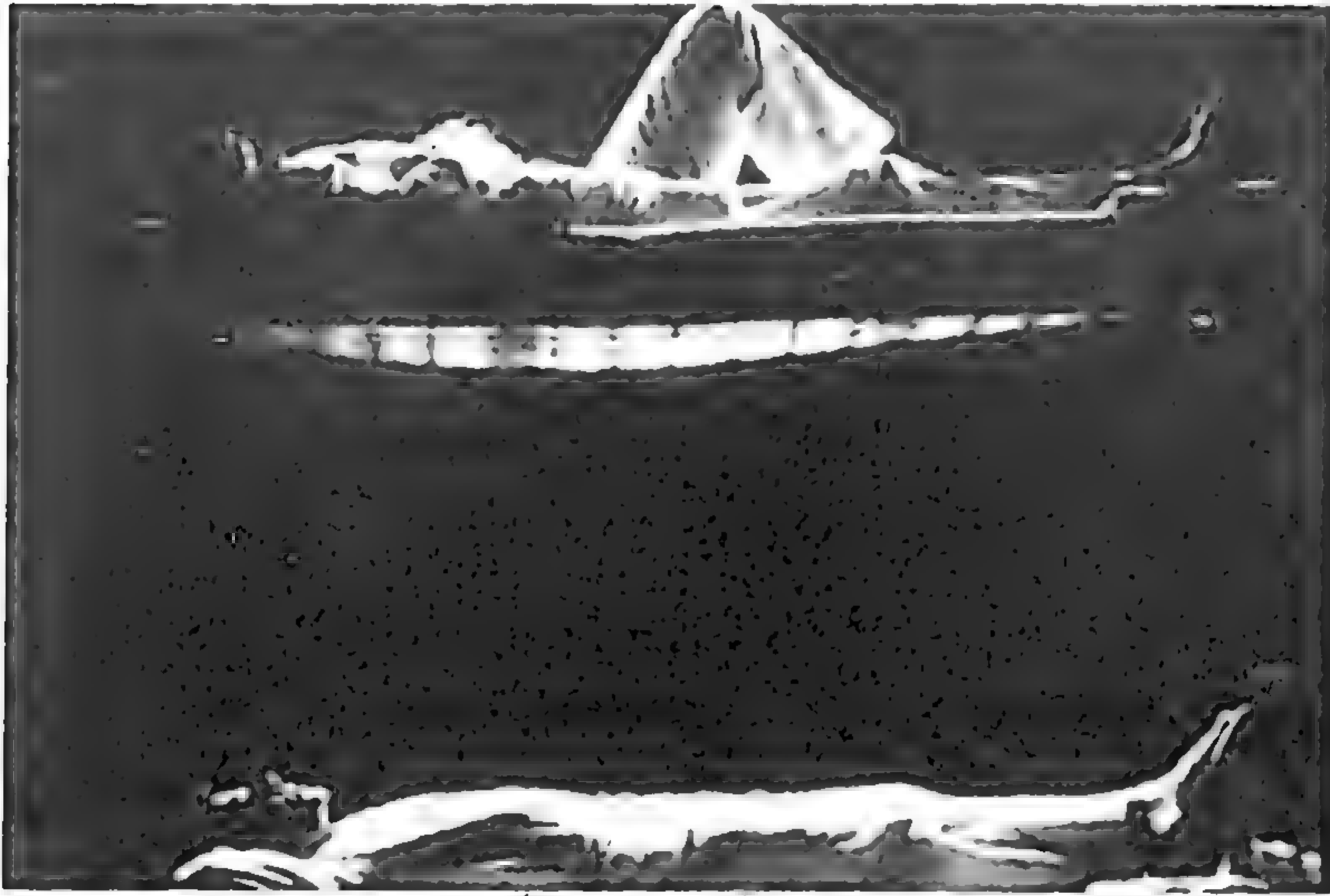
لقطة من «الجاسوس الأمريكي» التي أخرجها جريجوري موشر على مسرح سانت نيقولا ثييتير عام ١٩٧٥. ويظهر فيها من اليسار: جى. جى. جونسون فى دور دون، ومايك نوسباوم فى دور تيتش، وويليام ماكاي فى دور بوب. (صورة مهداة من مكتبة شيكاغو العامة، قسم المجموعات الخاصة).



لقطة من إحياء مسرحية «حياة في المسرح» عام ١٩٧٩ باستوديو جودمان، من إخراج موشر.
ويبدو إلى اليسار كوزمو هوايت في دور جون، ومايك نوسباوم في دور روبرت.
(مهداة من مسرح جودمان ثيتر. الحقوق محفوظة لدينا شميدت)



إلى اليسار روب بيري في دور ديل يستمع إلى جاك وألاس الذي يقوم بدور فريد وهو يحكي مغامراته
أثناء الدراسة الثانوية خلال عرض «قارب البحيرة» على مسرح جودمان ثييتري عام ١٩٨٢ .
(مهداة من جودمان ثييتري. الحقوق محفوظة لليندا شوارتز)



لقطة من مسرحية «إدموند» التي أخرجها موثر لأستوديو جودمان عام ١٩٨٢ .
وتصور المشهد الأخير بين كولون ستينتون الذي يلعب دور إدموند (في افراش الأسفل) .
وبول بتلر في دور السجين الزنجي.



جريجورى موشر (إلى اليسار) ودافيد ماميت أثناء البروفة الأولى لمسرحية
«جلين جارى جلين روس» باستوديو جودمان فى يناير عام ١٩٨٤ .
(مهداة من جودمان ثييترو الحقوق محفوظة لـ دالاس ساندورز)



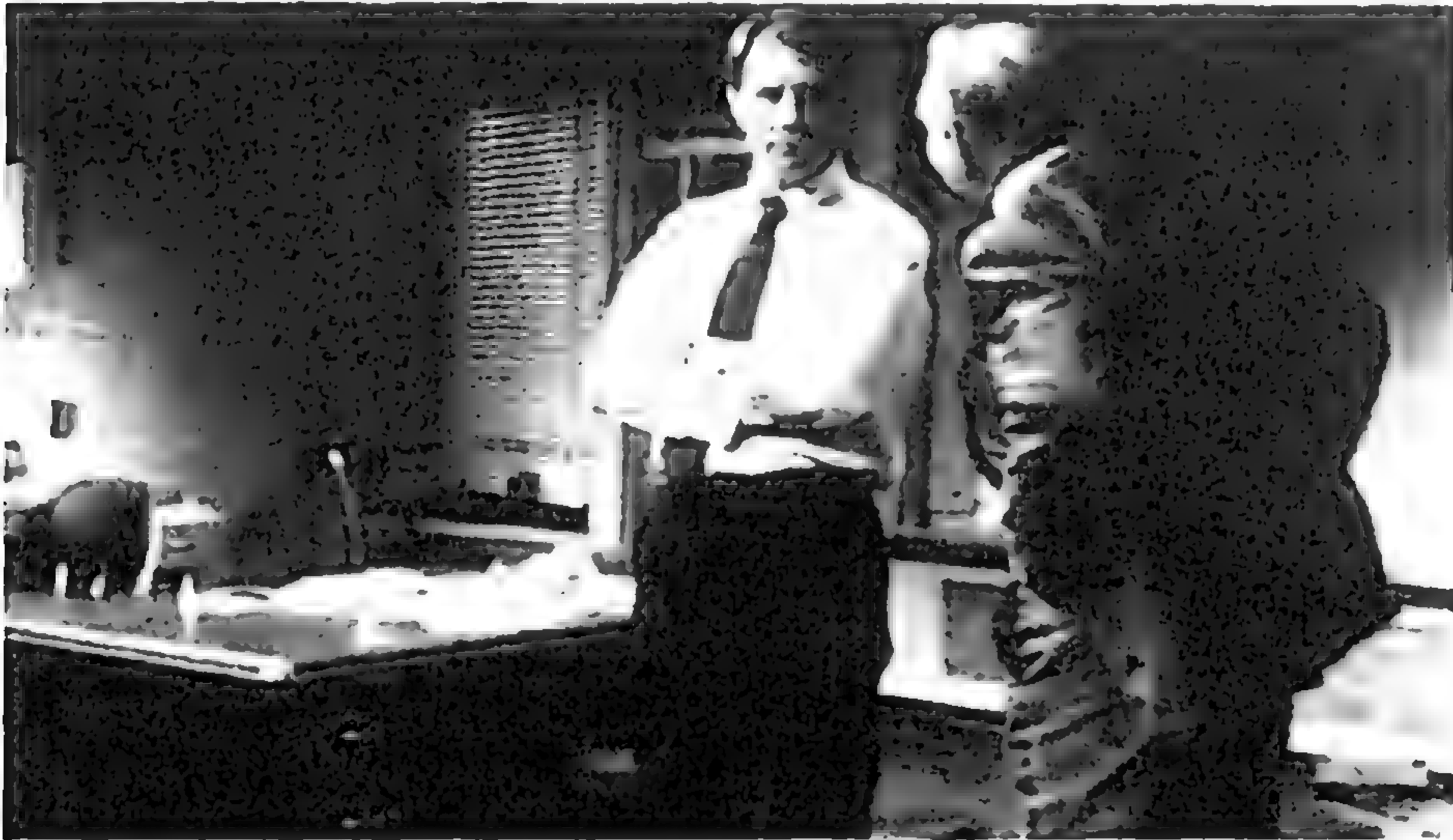
روبرت بروسكى فى دور ليفين (يساراً) يفاوض جى. تى. والش الذى يؤدى دور
ويليامسون فى الفصل الأول. المشهد الأول من «جلين جارى جلين روس». صمم
المشهد مايكل ميريت. (مهداة من جودمان ثييتير. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكمب)



المشهد الثانى من الفصل الأول من إخراج موشى ل. «جلين جارى جلين روس» ويرى فيه
مايك نوسباوم فى دور أروناو (يساراً) وجيمس توكان فى دور موس.
(مهداة من جودمان ثييتير. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكمب)



المشهد الثالث من الفصل الأول من «جلين جارى جلين روس» التى أخرجها موشر ويظهر هنا ويليام فى دور لينك (يساراً) وجومانتيثا فى دور روما. (مهداة من جودمان ثييتز. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكمب)



الفصل الثانى من «جلين جارى جلين روس»، إخراج موشر، يؤدى فيه والش دور ويليامسون (يساراً) بينما يلعب روبرت بروسكى دور ليثين. (مهداة من جودمان ثييتز. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكمب)



مايك نوسباوم (يساراً) يلعب دور آروناو في «جلين جاري جلين روس»
التي أخرجها موشر، وچو مونتينا في دور روما .
(مهداة من جودمان ثييترو. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكمب)



مشهد من «موتور الماء» عند إعادة إحيائها على المسرح الرئيسي في جودمان.



مشهد من مسرحية «الخال» في عرضها الأول من إخراج موشر على مسرح «ثييترو كومباني» في شيكاغو عام ١٩٨٥. ويبدو هنا جاري كول في الخلفية إلى اليسار في دور تشارلز أثناء مشهد «الحلوة» بينما جلست ليند ساي كراوسى التى تقوم بدور الأنسة «إيه» أمام مايك ناسباوم في دور جون (مهداة من مسرح جودمان) الحقوق محفوظة لـ : بريجيت لاكمب

بالطبع لا يجعلهم ذلك سعداء باستمرار، كما أنهم أنفسهم يدركون أن مثل هذه الحرية هي حلم بعيد المنال. ولكن لا أحد منهم يقول ما قاله آروناو في جلين جاري جلين روس: رياه.. كم أكره هذا العمل. وبالفعل عندما يتحدث ديل عن مزايا نوبات العمل المنتظمة يرد عليه جو Joe قائلاً إن ذلك يشبه كما لو كان لديك وظيفة. وهو ما يوحي بأن معظم الرجال هنا يعيشون في أسطورة أنهم لا يعملون على الإطلاق. ومع هذا التوجه لا يبدو أن هناك أى خطر. والتأمل في الذات، والإلهام والتعجب كلها أمور متاحة للبعض منهم. ولكنهم في الوقت ذاته يختبرون أنفسهم عبر طقوس تنافسية مضحكة ويتصارعون على أشياء روتينية تافهة مثل التدريب على مكافحة الحريق وعمل السندوتشات وهي أشياء يبالغ في تضخيم أهميتها، وتصبح وسائل لإحراز نقاط ضد بعضهم البعض في محاولة لدرء ملل الرحلة. كما يتشاجرون على توافه الأمور مثل ما إذا كان أحدهم قد ذهب إلى إيطاليا أم لا أو ما إذا كان بطل فيلم معين حقيقة أم خيال. مثل هذه الشعائر يعززها التسلسل الهرمي الشكلي، وإن كان سائداً، على السفينة: فرجال مكافحة الحريق في القاع، يليهم عمال الخدمات، ثم البحارة ذوى القدرات البدنية العالية وهكذا حتى الربان الثانى فالأول، والأخير كان في وقت من الأوقات قائداً ولكن بطريقة ما خفضت رتبته. إن عمق المسرحية وحزنها ينبعان من سبب تلقائي غير مقحم قسراً: فمن الطبيعي مع قدوم وافد جديد على عالم راكد من طبقة العمال أن يبدأ التباهي، والاعتراف والخيال لدى الرجال في الظهور بعد ما كانوا يحجبونه عن رفاقهم الدائمين. وفي خضم تفاعلاتهم قبل أن يأتي ديل يكشف الرجال لبعضهم البعض عن الاهتمام والعون المتبادل ولكن ما يزال هذا الكشف حذراً ومحسوباً. ويمثل ديل حافزاً لاثنتين من الرجال اللذين يدركان أن حياتهما على القوارب العاملة بالبحيرة قد حرمتهم من خيارات أخرى. ولكن ديل لا يظل مجرد حافز فقط، بل يكتسب ثقة في نفسه بفضل ما يحظى به من قبول لدى هؤلاء الرجال الأشداء المتمرسين- وهنا يخضع لشعائر التحول.

تقع المسرحية في ٢٨ مشهداً كل ذى عنوان مستقل، ولكن المنظر يمثل وحدة بنائية للسفينة كلها، ولذا ليس هناك غالباً أى وقفات بين أى منها والعديد منها مستمر

ويؤدي مباشرة إلى المشهد الذي يليه . والرحلة ذاتها ووصول ديل وإحلاله محل أحد أفراد الطاقم الغائب تعطى المزيد من التماسك الشكلي . ولكن المبدأ التشكيلي الأكثر أهمية في الحدث هو شعائر تحول ديل وصداقته مع اثنين من البحارة: فريد Fred وجو Joe، وعليه ينقسم الحدث إلى مرحلتين .

في المرحلة الأولى تكون تعاملات ديل مع فريد، ولكن لا تلبث تلك التعاملات أن تأتي مجردة من صراحة الأخذ والعطاء التي غالباً ما تميز العلاقة الوليدة . ويذكر المشهد الأول بينهما بالمشهد الافتتاحي بين دان وبرنى في الانحلال الجنسي في شيكاغو . فديل ينصت إلى وصف تصويري لغزو جنسى يقوم به فريد في مرحلة الدراسة الثانوية يتم وضعه ضمن حدث حقيقي . ونرى فيما بعد أن عدم قدرة فريد على المصارحة الصادقة تمثل مشكلة بالنسبة له . فيحدث نفسه بجانب السياج بينما تملؤه خيالات القوة التي ينسجها متخذاً نفسه جمهوراً لذاته . عندما يتحدث لنظرائه يتوخى الحذر في الكلام عن تجربتي زواجه اللتين باءتا بالفشل . على الجانب الآخر نراه يتيه إعجاباً بالسادية الفاشية للنجم السينمائي چونى فاست Jonnie Fast ويدافع عن خصاله العدوانية حتى وهو في ذروة السخرية . وربما يكون الأمر الأكثر توضيحاً هنا هو إعجابه بحلبة السباق، وبالمبدأ الذي ترمز إليه - الكل أو لا شيء، إما مكسب أو خسارة . إن ذلك يشبه العيش بمنأى عن كل البشر المعقدين .

المشهد التالى (١٥) الذى يجمع بين فريد وديل هو مشهد أخرق، ويلوح ماميت إلى ذلك عبر الحوار، حيث تأتى إيقاعاته متعلّمة وغير واثقة لأن كلا الرجلين يلبسان أقنعة لا تناسبهما حقيقة . ففريد يتحدث عن زواجه الأول وعن طفله، ولكنه في الوقت ذاته ما يزال يرغب في التظاهر بالبرود ويحاول أن يكبح جماح الكشف عن الذات . ولكي يجابه ديل بذلك، فإنه يتحدث بجفاف، ويلوى عنق إيقاعاته، ويلهب لخته بتعبيرات مقحمة من لهجات أهل المهنة . وهكذا فقد تحددت معالم علاقة ديل وفريد بلا أمل - مثلما حدث لعلاقة بيرنى ودان في الانحلال الجنسي في شيكاغو - وذلك بسبب لعب دور اجتماعي زائف، وهو ما بدأه فريد .

يجد ديل عمقا أكثر في علاقته مع چو، وهو بحار أكثر ارتباكا واهتزازا من فريد- ولكنه ليس بالرجل الذى يخشى المصارحة. وهو- مثل فريد- يستطيع أن يحكى قصصا ولكن دون أن يدعى لنفسه دور البطولة أو الأفضلية. وقصصه من النوع الذى يتعلم نيك أن يحكيه فى الغابة بعد عناء طويل، أو من النوع الذى يستطيع أن يحكيه برنى لابنته كارول Carol فى لم الشمل Reunion. فچو يتحدث بحميمية مع ديل دون أن يتقمص دور المعلم حتى أن ديل يرد بصدق دون الحاجة أن يغير توجهاته من أجل إيداء الاتفاق معه. ينحدر چو من أصل بولندى ونعلم من خلال حديث سابق له مع فريد أنه عاش نظاما تهذيبيا صارما فى البيت، نظاما يقوم على تسلط الرجل، والوحشية والإذعان، وهذا ما يفسر فى جزء منه قبوله على مضض بالتسلسل الوظيفى على السفينة والذى يسير أحيانا فى سخافة مطلقة ويثير المزيد من ردود الفعل من ناحيته أكثر من أى شخص آخر من بين أقرانه. وتنطوى شخصية چو على نبل أصيل يتجلى فى الطريقة المهذبة التى يخاطب بها ديل والاهتمام الذى يجذبه به ناحيته. فصداقته مع ديل هى صداقة منزهة بمعنى أنها لا تأتى فى إطار من علاقة المعلم بتابعه. فهو يحس بأن ديل يفوقه تعليما وطموحا ينأيان به كثيراً عن اختيار عمل مثل الذى اختاره لنفسه، وأن الصبى له مستقبل باهر بينما ظل هو يعمل على سفن البحيرة على مدى ٢٣ عاما ولم يستطع يوما حتى أن يبحر فى المياة المالحة. ولكن الإحساس بأن نوعين مختلفين من الحياة يقتربان من بعضهما البعض ويستطيعان أن يتبادلا الاهتمام الذى يبدو قويا فى المشاهد الثلاثة التى يجتمع فيها هذان الرجلان، حيث ينتابهما شعور بأنهما غريبان عن محيطهما، أحدهما بشكل مؤقت والآخر بشكل دائم. فإغترابهما عن محيطهما هو نفسه السبب وراء تواصلهما.

المشهد الأول يبدأ تحت عنوان الجسر، وهو يشتق هذا العنوان من جسر حقيقى يمر تحته القارب. ويذكر چو بعض التعليقات على الوظيفة المزدوجة للجسر: فهو ذو فائى مرفقية وفى الوقت ذاته يجسد منظرا جميلا يسر الناظرين. وتلك ملحوظة جديرة بالاهتمام حيث إن الجسر نفسه ما يزال يثير إعجابه. وفى موضع آخر من المسرحية يؤكد ماميت على أن الاهتمام هو فى عين الناظر وليس فى المنظر ذاته. فالرفيق الأول

يتعجب لماذا يجد بعض الزائرين للسفينة فى بعض الحجارة الموجودة على متنها مجالا للاهتمام . ويجيبه سكيبي Skippy قائلا إنها مسألة نظر. ولكن فى هذا المشهد يطرح چو الدور الساخر واللاذع الذى يتقمصه فى تعامله مع رفاقه الدائمين . ولذا ترتبك اللغة هنا عند خلع الأقنعة الاجتماعية . فالمشهد لا ينزلق أبدا إلى العاطفية المفرطة لأن چو يكشف عن بعض الحسد للصبى وللفرص التى يتمتع بها ديل وكذلك عن الاهتمام به . وديل مع ما حظى به من التعليم لا يستطيع أن يجد الكلمات المناسبة التى يمكن بها أن يؤازر چو بشكل صحيح وأن يحيى فيه الأمل بأن حياته ما زالت تزخر بالإمكانيات . والدفع فى اتجاه التواصل المتبادل يظهر بشكل أقل فى الكلمات المتكررة والمتعثرة للمشهد وفى معناها السطحى العادى أكثر منه فى روح النص الفرعى - فى القصد الذى ترمى إليه الشخصيات والذى يكشف عنه تكرار وإيقاع الكلمات :

چو : إن الحياة كلها ما زالت أمامك . أعنى ، أنت لست طفلا أو أى شىء... أنت رجل . أنت شاب . ولكنك وجدتها كذلك .

ديل : عمّ تتحدث يا چو ؟

چو : آآه ، أنت تعرف ما أقوله .

ديل : أنت لست عجوزا يا چو . ماذا تقصد ؟

چو : آآه ، أنت تعرف ما أقصده . لقد أردت فقط أن أخبرك يا ديل . لقد أردت فقط أن أبلغك . لذا فأنت ستفهم . أعنى . لقد عشت أطول مما عشت أنت . وفى هذه المرحلة يستطيع المرء أن يرى الكثير من الأشياء فى إطارها الحقيقى . و ... أنت فتى لمأح .

مرة أخرى ، وكما هو الحال فى حياة فى المسرح ، يتسلل هنا نوع من انتقال السلطة والمسئولية بين الأجيال ، ومرة أخرى يرغب الشاب عن مثل هذه الوصاية . وفى المشهد التالى الذى يجتمعان فيه يبعث چو (مثل روبرت فى حياة فى المسرح)

بإشارات حزينة أكثر قوة إلى الشاب ربما استدراراً للتعاطف أو إقراراً أكثر عمقا باهتمامه . فهو يلمح إلى الانتحار بسبب إصابته بمرض خطير . ويبدى جو قلقه فينصحه بأن يذهب إلى الطبيب- ولكنه أيضا يطمئنه بأن الأمر ربما لا يكون بالخطورة التي يتصورها جو.

أما المشهد الأخير الذى يجمعهما وهما يتقارعان كئوس الجعة فيزيد علاقتهما توثقا ويقف على النقيض الآن من علاقة ديل وفريد . فعلى خلاف فريد، يستطيع جو أن يزيع الستار عن الأشياء التى يحجبها، أشياء لا تتفق مع خيالات القوة- مثل أمنيته وهو فى الخامسة عشرة من عمره أن يكون راقص باليه . ثم يدلف إلى قصة على النقيض من قصة فريد عن غزو المرحلة الثانوية- قصة كوميدية لا تخلو من الشجن يكشف فيها عن عبثيته وشبقية العديد من خيالات القوة عند الرجال . وتبدأ القصة بتفصيلة مزيفة كان يمكن أن يمر بها فريد مرور الكرام:

جو : هذا المسدس لدى منذ كنت أعيش هناك فى الجانب الجنوبى . فقد فزت به فى مباراة للبوكر .

ديل : نعم .

جو : آه، اللعنة... لقد اشتريته من سفينة المؤمن فى دولوث . لماذا الكذب؟ اشتريته مقابل أربعين دولارا .

ويروى جو كيف أنه ذات ليلة بدأ يلعب لعبة الشرطى واللىص مع المسدس فى المرأة، وكيف وضع ماسورة المسدس فى فمه وفكر فى الانتحار، وكيف أنه فى النهاية أمسك بالمسدس تحت الوسادة بإحدى يديه وراح يستمنى بالأخرى . ربما تكون الحياة عبثية بالنسبة لجو وحده، وكذلك بالنسبة لمعظم الرجال الذين لم يغادروا قوارب البحيرة طوال حياتهم . ولكن ماميت يفترض أن ثمة سعى صادق يمكن أن يخلق الظروف التى ربما يحدث بها نوع من المشاركة . أثناء ذلك المشهد لا نجد هناك أى بلاهة أو صمت عند جو؛ فاللغة تنساب تلقائيا .

فى المشهد الآخر ىبر ؤو الآخرىن بما فىهم دىل؁ بأن طاهى السفىنة الشارد فى طرىقه إىهم وىعلق: حسنا؁ سأكون سعىداً بعودته. ودىل لا ىقول شىئا سوى أن ىقدم إىه فنجانا من القهوة. إن حتمىة استمرار حرکته هى جزء من شعائر التحول؁ جزء من دورة الحىاة الطبقىة- وهى أسهل عنده مما لو كانت عند محترف مثل ؤون فى حىاة فى المسرح؁ حىث ساحة التدرب أشد والمغامرة أخطر. إن النهایة العرضىة لـ قارب البحىرة تنزع فتىل الإفراط العاطفى دون إضعاف صمام الاتصال الذى ىشحن المسرحىة.

(6)

التواصل *Communion*

التعلم هو الوسيلة الرئيسية عند ماميت للتواصل بين الذكور من الشخصيات؛ ولكن هناك أيضا من مسرحياته ما يأتي فيه هذا التواصل كنتيجة لعملية أكثر توحداً معها وخضوعاً للتجربة. تلك المسرحيات تؤلف بعضها من أعمال ماميت الأولى ومعظم أعماله الأخيرة، وبعض منها لم يجد تقديراً كافياً.

في مسرحيات الحكم Verdict، و إدموند Edmond و الطوف الوحيد Lone Canoe، يأتي التركيز على العلاقة بين شخصين ذوي قدرة أقل على التواصل منها على عملية إزالة الحواجز التي تحول بين أحد الشخصيات المحورية وبين معرفته لذاته. في هذه الأعمال يتضح إلى حد ما نمط الرحلة التي يقوم بها بطل أسطوري- كما يشرح ذلك جوزيف كمبل Joseh Campbell في مسرحيته البطل ذو الألف وجه. فهذا البطل يتلقى نداء المغامرة، ويخضع للاختبار ويعيش شعائر وطقوس التلقين، ويلقى التمجيد ثم يعود إلى العالم. النمط هو نوع من التحلل، والاستنارة وإعادة التأهيل بقوة أكثر. وتكون مسرحيتا لم الشمل، و الشال Shawl القصيرتان مجموعة خاصة يتضح فيهما المرحلتان الأخيرتان فقط من ذاك النمط، حيث التركيز الأكثر منصب على علاقة في طور التبرعم معرضة للانتهاء. في كل حالة من الحالات لا تكون العلاقة بين اثنين من الرجال بل بين رجل عجوز وفتاة شابه. في حالة لم الشمل العلاقة من نوع رباط الدم بين أب وابنته افتراقاً طويلاً. في كل هذه المسرحيات يقود كل من الحوار والبناء برشاقة التوجيهات المتذبذبة للشخصيات تجاه بعضها البعض.

وقد تزامن العمل في كل من إدموند و الحكم حتى أنهما تحملا من أوجه الشبه بما في ذلك تركيز الضوء، وهو من غير المعتاد عند ماميت، على شخصية

واحدة بدلا من اثنتين. ويتخذ كل عمل من هذه الأعمال شكل رحلة عبر أجواء فاسدة يتخللها نغمات مجازية عالية. فالبطل يخلع القناع، ويبدأ في رحلة ذات هدف، ويتعرض غالبا للتحال بفعل الضغوط التي يجابهها بالمنطقة الجديدة التي دخلها لكي يستنير ثم يعود إلى حالة يستطيع فيها التعايش مع رؤاه الجديدة. في حالة ما قبل الاستنارة، كان البطلان يعملان لنفس الشركة البرجوازية النموذجية والتي أطلق عليها ماميت اسم ستيرنس آند هارنجتون Stearns and Harrington.

على الرغم من أن الحكم هي معالجة عن رواية لباري ريد Barry Reed إلا أنه من المبرر التعرض لها بإسهاب في معرض النظر في أعمال ماميت لأنها، على خلاف معالجة ساعى البريد دائما يدق مرتين، تحتوى على اختلافات رئيسية عن الرواية الأصل. فماميت قد غير في الأحداث التي تقود إلى الذروة المتمثلة في المحاكمة الجارية بقاعة المحكمة كما يغير فحوى القرار. فهو يضيف ثلاث شخصيات رئيسية، ويلغى إحدى الشخصيات، ويغير الأسماء وكذلك خصائص اثنتين من الشخصيات. في يدى باري ريد كانت الحكم تتناول قصة مثيرة لمحام وقع ضحية ظلم واضطهاد فإذا به يكسب قضيته ضد محترف أرستقراطى من بوسطن. وقد تحولت على يدى ماميت وسيدنى لوميت Sidney Lumit إلى حكاية للميلاد الأخلاقى وإحياء الإيمان لدى الإنسان.

في البداية يظهر جو جالفن Joe Galvin (بول نيومان Paul Newman) كمحام راشد مخمور يتصيد سيارات الإسعاف بحثا عن قضايا، ينتقل بين الحانات الفقيرة وسرادقات الجناز ومكتبه المتهاالك.. فيما بعد نعلم أن سلامة أخلاقه قد حالت بينه وبين التعايش مع البيئة المحيطة. فعندما احتج لدى الشركة القانونية التي يعمل بها بسبب رشوتها لأحد أعضاء لجنة المحلفين في واحدة من القضايا التي يتولاها، ألقوا به في غياهب السجن. وعندما سحب الاعتراض أطلقوا سراحه ولكن الشركة أنهت خدمته، وهجرته زوجته، وهى ابنة شريكه الأكبر. ثم يظهر ميك موريسى Mick Morrissey، وهو معلمه وشريكه السابق، ليعطيه ملف قضية

إهمال في العمل مرفوعة ضد مستشفى روماني كاثوليكي، حيث أعطى أطباء المستشفى لامرأة حامل مخدراً غير مناسب مما تسبب في تدمير خلاياها العقلية وعليه فهي تعيش الآن في حالة غيبوبة (موت عقلي). ويعطى موريسي القضية لجالفن كمعروف مادي حيث من المحتمل تسويتها بعيداً عن المحاكم. ولكن بعد أن يقابل جالفن موكله يجيب النداء على الفور ويقرر أن يأخذ القضية إلى ساحة المحكمة. وعلى الرغم من وقوف موريسي بجانبه، إلا أنه يمر عبر سلسلة من النكسات التي تزيده إصراراً. في الوقت ذاته يثور أقارب المدعى عليه - وهم من الطبقة العاملة - ضد طبيعتهم بسبب رفضه لعرض التسوية بعيداً عن المحاكم. ويحدث أن يشتري مكتب المحاماة المنافس لجالفن شهادة شاهد الإثبات الرئيسي في القضية وهو في الوقت ذاته زميل للطبيب المتهم. كذلك يرفض القاضي الذي يتولى النظر في القضية - بسبب ارتباطه بمصالح قوية تتعلق بالبيزنس - أن يمنح جالفن المزيد من الوقت لكي يعيد ترتيب أوراقه الدفاعية. والأسوأ من هذا كله يتبين فيما بعد أن لورا فيشر Laura Fischer (شارلوت رامبلنج Charlotte Rampling) وهي امرأة قابلها في الحانة المفضلة لديه وتورط في علاقة معها، هي جاسوسة لمكتب المحاماة المنافس له وأنها قد دست لديه لتنتزع منه المعلومات. كل هذا لا يثنيه عن هدفه، وينتصر في النهاية عندما يعثر مفاجأة على شاهد يقدم دليلاً على أن أطباء المستشفى قد زوروا معلومات هامة في مستندات إدخال المريضة إلى المستشفى.

يعلن جالفن الحرب على الفساد الأخلاقي لعالم كان في بدايته ضحية له - عالم نخر في عظامه سوس فساد البيزنس والرشوة . والأنذال الرئيسيون في عيون ماميت هم الطبقات المهنية - الأطباء والمحامون. يقول دوناغي Doneghy أحد أقارب المدعى عليه لجالفن أنه وأمثاله لا يهمهم موكلهم من الطبقات العاملة: أنتم أيها الأشخاص، أنتم أيها الأشخاص، كلكم سواء. الأطباء في المستشفى، أنت... في البداية سأفعل لك كذا؛ ولكن بعد ذلك تقطبون وجوهكم قائلين لقد فعلت ما بوسعي. إنني لشديد الأسف حقاً... أما أمثالنا من البشر فيعيشون بقية عمرهم يتجرعون كئوس

أخطائكم^(١). ممرضة صارمة طاعنة في السن توجه كلامها لجالفن فيما بعد قائلة إن الأطباء والمحامين مجردون من الوفاء... من كل شيء... إنكم حفنة من العاهرات. يرى ماميت أن جذور الفساد تمتد إلى ما وراء مصادر اجتماعية محددة بل إنه يتضمن عنصرا يمتد إلى ما وراء الطبيعة metaphysical. فموريسي يحكى للورا عن حادثة سجن جالفن فيما سبق وكيف أن أبواب السجن قد فتحت كما لو كان بفعل السحر عندما سحب احتجاجه لدى الشركة التي كان يعمل بها. ويشير موريسي إلى محامي الخصم، كونكانون Concannon، بعبارة أمير الظلام الملعون بسبب حيله الشيطانية في السيطرة على المحلفين، والشهود ومصادر المعلومات. وقد ربط أحد النقاد بين مفردة اللون الأحمر في التصوير السينمائي وبين الشيطانية ولاحظ أن لورا عند ظهورها الأول كانت ترتدي لفافة حمراء^(٢). وقطعا أكد تصوير أندريه بارتكويك Andrej Bartkowiak لبوسطن التي يجول خلالها جالفن - حيث الجليد القذر، والمباني المتهالكة، والألوان البنية والحمراء المهزومة ولكنها خطيرة في الوقت ذاته - أكد هذا الإحساس السائد بالشر المرتقب الذي لا يمكن عزوه إلى أسباب اجتماعية فقط.

في خطابه الافتتاحي للمحاكمة، بالرغم من أنه تقديمي بالنسبة للمحلفين، يصف جالفن رحلته الأخلاقية عبر المحاكمة وحتى الخلاص. إن الإدانة الاجتماعية التي تحملها كلمات جالفن يوازها الاهتزاز المكبوت للطريقة التي تلقى بها في الفيلم: تعرفون كم من الزمن يمضي ونحن ضائعون. إننا نتوسل: رباه اهدنا إلى الصواب. رباه اهدنا إلى الحق. لم يعد هناك عدل. للغنى الغلبة والفقراء لا حول لهم ولا قوة... إننا نكل من تفشى الكذب بين الناس. وبعد قليل نموت. نموت قليلا. ثم نبدأ في الاعتقاد بأننا ضحايا.

(وقفة)

ونصبح ضحايا

(وقفة)

ويهن العظم منا... ونشك في أنفسنا ونشك في مؤسساتنا.

ثم يذكّر المحلفين فى ذلك اليوم بأنهم هم القانون- ليسوا دستوراً وليسوا محامين وإذا كنا نؤمن بالعدل، فليس علينا إلا أن نؤمن بأنفسنا. (يضرب على المسندة) ونحكم بالعدل. إن الاهتزاز الذى ينتاب جالفن حين إلقاءه لتلك الكلمات الواثقة فى حد ذاتها لدليل على الشك، على عدم الاطمئنان إلى دوره الاجتماعى. وقد أكد بول نيومان ذلك الإحساس فى أدائه من خلال نوع من التردد العصبى، وانعدام ثقة طاغية. هذا الجالفن يتكلم بثقة فقط عندما يحكى النكات لرفاقه فى الحانة أو عندما يتعامل مع موكلين له أقل منه اجتماعياً. وفيما بعد وبينما هو فى معية لورا ينتابه الذهول والصمت بفعل الضغوط التى يجلبها الشراب، والحميمية وشبح الفشل المحدق به. ولكن ماميت يعتقد بأن جالفن ينجح فى النهاية بسبب، وليس بالرغم من، ضعفه. ففي العديد من الممرات عندما تتقطع به السبل يتجه لطلب المساعدة من الناس، ليجد استجابة إيجابية من قبل شريكه السابق والمرضة الشابة التى راحت تدلى بشهادتها الحاسمة فى قاعة المحكمة.

إن أى نمط على غرار نمط كامبل Campbell فى إعادة الاكتمال يتسم بالازدواجية الأخلاقية حتى تكون خاصية ماميت الجدلية فى حالة عمل. وهذا أيضاً هو ما أنقذ الفيلم من الوقوع فى حبال كونه مجرد حكاية أخلاقية اجتماعية على غرار أفلام سابقة مثل أفلام فرانك كابرا Frank Capra. وتتضح الازدواجية فى الحكم نفسه حيث يتطلب تعويضاً مالياً أكبر مما هو مطلوب، مما يجعل جالفن وقضيته يبدوان كما لو كانا جشعين؛ كما تبرز تلك الازدواجية أيضاً فى عدم حسم العلاقة مع لورا. ومثلما هو فى إدموند، فإن الاستغلال الجنسى هو الفكرة الثانوية الرئيسية، ولكنه هنا استغلال المرأة للرجل، وإن كانت شخصية لورا أكثر تعقيداً من نظيرتها فى الرواية حيث تصور فى الأخيرة منذ البداية كجاسوسة علاقتها بجالفن أقل أهمية. ونعلم أنها تزوجت من محام وأنها هى نفسها تحمل مؤهلات قانونية. فى محاولة لتهدئة عذاب الضمير لدى لورا، يخبرها كونكانون أنها لكى تعاود ممارسة المهنة، تجد وسيلة لخدمة المحتاجين فإنها، مثلهم، عليها أن تكسب أكبر عدد من القضايا سواء بالعدل أو بالسبل القذرة- لأن هذا هو السبيل الوحيد الذى يمكن أن يضمن لها

تقديم الخدمات لصالح الفقراء. ولكن على الرغم من هذا الدرس إلا أنها، وهى التى أنهكها الشعور بالذنب، تتمنى أن ينتصر جالفن. فتتفق مع جالفن على لقاء بأحد المطاعم بنية الاعتراف له بخيانتها. وفى الوقت ذاته تستعجل فضيحتها بنفسها عندما تتعمد ترك الشيك الذى أعطاه إياها كونكانون بحقيبة نصف مفتوحة. فيعثر عليها موريسى الذى يسرع بإبلاغ جالفن بالأمر بينما الأخير فى طريقه للقائها. وفى واحد من أقوى مشاهد الفيلم يدخل جالفن المطعم الفاخر ويرأها جالسة إلى إحدى الطاولات. إنها تعى تماما أنه يعرف. فيتجه نحوها، ودون أن ينطق بكلمة يضربها ليلقى بها أرضا. وفى النهاية تبقى الاحتمالات التى تحيط بالعلاقة معلقة. فهى تحاول الاتصال بجالفن، وهو يرفض الرد عليها. ولكننا نشعر أن هذه المقاومة لابد ستخور، وأنها ستعيد المحاولة. وتظل النهاية الإيجابية لـ الحكم مفتوحة كموضوع يحتاج للنظر. فكيف سيكون بوسع جالفن التعامل بكرم مع هؤلاء الذين خدعوه - حتى مع ما اكتسبه من معرفة وثقة بالنفس.

على الرغم من النجاح الكبير الذى لقيته الحكم إلا أن بعض النقاد لم يستسيغوا الغموض الذى يغلف إلقاء كل من ماميت ولوميت Lumet باللوم على أسباب اجتماعية معينة بأنها واء الفساد الاجتماعى، وهو نقد مشابه لذلك الذى وجه لمسرحية إدموند ذات النعمة الأكثر اكتتابا والأغزر مجازا.

فى إدموند يهجر البطل زوجته لكى يتحرر من الروتين المفرط، ومسئوليات وقبضات الحياة. وبعد أن يلقى مقاومة ويتعرض للاحتيال فى سلسلة متتالية من الصفقات من أجل الإشباع الجنىسى، يتحول بعدوانية إلى حالة الهجوم، فيضرب قوادا زنجيا حتى يفقده الوعي أو يقتله، ويضاجع خادمة فى إحدى نوبات عملها الليلية، ويقتلها بالسكين فى مشجرة معها فيذهب إلى السجن وينتهى به المطاف إلى علاقة جنسية شاذة مع نزيل زنجى فى زنزانته.

يصر ماميت على أن هذه الحكاية تتضمن تحليل وتكامل شخصية تشعر بالامتعاض من النساء، ومن السود ومن الشواذ جنسيا ولا تدرك أن إطلاق هذه

العداوات فى شكل عملى هو فجر زائف لحرية حقيقية. يقول إدموند فى زنزانته إن كل خوف يطوى فى داخله أمنية. فهو يجد عبر رحلته المريعة أنه ينجذب ناحية أشياء يخشاها أشد الخوف. وفى النهاية، فى نظر ماميت، فإن هوية إدموند الجنسية، وهويته الاجتماعية العرقية قد تحطمت وتبعثرت. وإن ما يقوله هو إنني لست فى حاجة إليها على كل حال. وإنني لسعيد لأن واحداً منها لا يمكن أن يسلب منى مرة أخرى^(٣). وفيما بعد وصف ماميت المسرحية على أنها: تدور حول رجل يحاول تصفية حسابه مع الحياة فى مجتمع لا يستطيع فهمه ولا يستطيع مجاراته. فقد حان وقت العودة ليتفحص جذوره ويراجع أفعاله فى الماضى ويحاول أن يبدأ فى مخاطبة الأشياء، بطريقة شرعية، التى سبق أن حيرته وأزعجته أو التى أصابته بالكبت على مدى سنين عدة^(٤).

ويستعرض ماميت رحلة إدموند فى شكل مجاز شبيه بالحكاية الخيالية ولكنه مرصع بالسخرية. ويمكن ربط النمط المجازى بالتعبيرية الألمانية German Expressionism وأيضا بجوزيف كامبل. الشخصيات تحمل أسماء عامة فى معظمها فيما عدا إدموند بوركى Edmond Burke- الذى يمثل هو نفسه رابطة خفية بمؤلف تبرئة المجتمع الفطرى The Vindication of Natural Society! والعناوين التى تحملها المشاهد القصيرة والاستخدام الضرورى للحد الأدنى من العرض على المسرح فى إنتاج موشر Mosher للمسرحية، يمثل محطات فى رحلة النفس. وهذه تتماشى بشكل هجائى مع المناهج القائلة بأن التعارف الذى يجريه إدموند بالحانة إنما يشير إلى أن- إدموند- ربما يستغله لتحرير نفسه من القبضة الاجتماعية: بوسى... القوة... المال... أوه... المغامرة... أوه، تحطيم الذات... أوه، الدين... الحرية أوه، الإيمان. ثم هناك الانتساب إلى كامبل. فليس لماميت مسرحية تكشف مدى تأثيره بمسرحية كامبل البطل ذو الألف وجه أكثر من إدموند. ففي البطل ذو الألف وجه تلك المسرحية يقدم كامبل بإسهاب نمطا أسطوريا يلبي فيه البطل نداء المغامرة الذى يلتفت إليه بعد تردد، ويعبر نحو منطقة خاصة ليتلقى المبادأة من خلال سلسلة من

المحاولات لكي يسمع فيها المرء ويرى... عليه إذن أن يخضع بعض الشيء لعملية تطهير واستسلام، ويبلغ في النهاية تمجيذا عنده لم نعد نتمنى أو نخاف؛ بل إننا أنفسنا أصبحنا الأمنية وأصبحنا مبعث الخوف، وهي النقطة التي يمكن عندها العودة إلى التكامل القوى من جديد^(٥).

يرى بيجسبي أن إدموند هي رواية تعليمية ساخرة بمعنى أن بطلها يبدأ في رحلة بحث عن الذات وعن التجربة ليخرج منها في النهاية حائرا وسجينا. فمن زوج برجوازي حانق على الضغوط والمسئوليات الاجتماعية يرغب إدموند في المشهد الأخير على التورط في علاقة تحوله إلى زوجة لرفيقه في السجن. فهو ببساطة قد قلب أدوار الجزء الأول من المسرحية وأصبح الآن حبيب غرفة أصغر من تلك التي سعى من قبل للهروب منها^(٦). وكما سنرى فإنه من الصعوبة القبول بصحة قراءة بيجسبي.

هناك ربط آخر يفيد في تحديد الخصائص البنائية للمسرحية وهو ما يفترضه روبرت بروشتاين Robert Brustein في مسرحية بوخنر Büchner قوتسك Woyzeck^(٧). حيث التعايش بين القدر وبين عرضية الإنسان. فإدموند يقرر أن يبدأ رحلته بعد زيارته للعرافة التي تخبره في المشهد الأول أنه من نوع خاص وأنه لا ينتمي إلى مكان ما، وتعلن وأنت لا تدري لك مستقرا، أو لأي مدى أنت السبب أو لأي مدى أنت النتيجة.... بداية، إدموند هو رجل يبدأ في الخروج من إطار دوره الاجتماعي القابض ليحرب شيئا أعمق في طبيعته حتى وإن كلفه ذلك ثمنا شخصيا باهظا. وبعد ذلك، وكننتيجة لهذا الاختيار، فإن إدموند يشبه ضحية لقوى ليس له عليها من سلطان. وكما الحال في مسرحية بوخنر، فإن بعض المشاهد في إدموند يمكن أن توضع في أي ترتيب، وأخرى تقدم في تسلسل السبب والنتيجة. ولكن النتيجة أحيانا ما تفوق بشكل مخيف السبب الذي أدى إليها وهو ما يتجسد بشكل بارز في مشهد القتل.

إن نمط كامبل المجازي يقدم أوضح دليل يمكن من خلاله فحص ما يرمى إليه. ماميت في المسرحية. فرحلة إدموند تسير عبر ثلاث مراحل متفقة تقريبا مع المراحل الثلاث لرحلة بطل كامبل، وهذه المراحل هي: المغادرة، المبادأة والعودة.

فإدموند يسمع النداء من خلال العرافة . ومغادرته لما هو معتاد تقوده أولاً عبر السعى للارتفاع بالذات كما هو فى البيزنس، ثم إلى عنف وجنس عدوانيين، حيث يصبح الجانى ثم الضحية لسيناريوهات جنسية أحادية الجانب؛ ثم يتجه نحو منطقة التأمل حيث يستطيع أن يتفحص ماضيه ويفهم الدوافع التى أودت به إلى ذلك المكان حتى يمكنه فى النهاية أن يصبح على مشارف الاتصال ويبلغ نوعاً من إعادة التكامل.

فى البداية يبدو إدموند وقد وضع فى قالب دور اجتماعى لا يمنحه الرضا أو حتى صوته الخاص. فبعد أن يهجر زوجته، تظهره المشاهد التالية منخرطاً فى سلسلة من الصفقات الجنسية التى تتركه فى حالة من التهور اليأس. وتبدأ السلسلة بمحادثة مع أحد رواد الحانة الذى ينصحه بأن يذهب ليجد من تضاجعه. ويبدو هذا كمواجهة شخصية، ولكنه فى الواقع يمثل صفقة. فالرجل يشتري له شراباً حتى يتذكر أن ثمة شىء كان يستمتع، حتى وإن كان هو- الرجل- الذى تولى معظم الحديث. بعد ذلك يصبح إدموند محط السخرية فى مواجهة مع نادلة الحانة وأخرى مع فتاة صندوق الدنيا، وبعدها مع مدير دعارة، ثم عاهرة، فغشاشة فى ورق اللعب، فمراب. فمعتقدات طبقته المتوسطة الأمينة عن البيزنس ليس لها مكان فى هذا العالم من الوحوش الضارية. ولكن نغمة المسرحية ما زالت لاذعة، وحتى تلك اللحظة ما زال إدموند يرى كضحية كوميدية.

المرحلة الثانية من رحلته، والتى ترمز إلى وصوله إلى منطقة مختلفة من تطوير الذات، تأتى عندما يتحدث إلى امرأة مجهولة على رصيف المترو: لقد كان لدى أمى قبعة مثل هذه... وقد اعتادت ارتدائها لسنين طويلة، وكانت قد اقتنتها عندما كنت طفلاً. تكتسب تلك الملحوظة أهميتها من وجهتين. فهى ليست رداً فى مساجلة حول التسيد، وليست تقريبا لنيل أغراض جنسية، أو فاتحة حديث فى صفقة للبيزنس. إنها فى كونها إشارة إلى الماضى الخاص بإدموند تمثل أول دليل على شروعه فى تفحص جذوره. ولكن المرأة لا تعيره اهتماماً مما يفجر أول ثورة غضب له يسب خلالها المرأة. فى المشهد الثانى يأخذ هذا الغضب شكلاً أقوى فى التنفيس عنه وذلك عندما

يضرب بعنف قواداً زنجياً يحاول السخرية منه. فى المشهد الذى يليه وبينما يملأه إحساس بالتححرر، يستميل إدموند النادلة جلينا Glenna فى المقهى.

من الناحية البنائية، يشكل مشهد إدموند وجلينا بعد لقائهما الجنسى النقطة المركزية للمسرحية. هنا- مثل جلاى جاى Glay Gay فى مسرحية بريخت- يجد إدموند قناعاً اجتماعياً آخر ليرتديه، مستبدلاً قناع رجل الأعمال البرجوازى بقناع بغل التهجين الذى أطلق للتوسراحه. ولكن القناع لن يكون مناسباً، ويجب أن يطرح مع ما يلى ذلك من عواقب قاتلة. والمشهد هو من أعقد إدانات ماميت لقيود السيناريوهات الجنسية أحادية الجانب التى تنكر الحياة، وهذه المرة (على خلاف الحكم) يصور الرجل، وليس المرأة، على أنه الطرف المستغل جنسياً. وبعد اللقاء الجنسى الذى لم يرض على ما يبدو أيّاً منهما، يحاول إدموند أن يضيف معنى على اللقاء من خلال وضع جلينا فى صورة مفروضة من قبله تحاول هى مقاومتها. فهو يريد أن تكون على ما هى عليه، كما حاول هو أن يكون نفسه أخيراً، حتى يستطيعاً معا أن يغيرا حياتهما. ففكرته عنها هى نفسها ما اختاره المجتمع من دور وظيفى. قلها: إننى مجرد خادمة فى مقهى، هو يستأسد عليها ليثبت إلى أى مدى ما زال عبداً لمثل هذه التعريفات. أما هى فمن جانبها تود أن تكون ما تريد أن تكون: ممثلة. وهو يرفض ذلك لأنها لم تظهر بعد فى نيويورك أمام جمهور ممن يدفعون لذلك، مما يستثير غضبها، وفى رفضها لإدموند فى أعقاب ذلك ربما تصر بطريقة مفتعلة على أن كل ما تراه فيه كبداية هو مجرد شريك لفراشها: ماذا فعلت، أهب لك حياتى؟ إننى أسمح لك بأن تمارس معى الجنس. أغرب عنى. وبينما هى فى ذعر، يعادل إدموند جنونه بانغماسه الذاتى ويطعننها حتى الموت. وبعد ذلك يلقي عليها باللوم لما حدث: الآن انظرى ماذا فعلت. ثم يأتى دوره لكى يوضع هو نفسه فى قوالب غير متجانسة ضمن سيناريوهات يضعها له الآخرون. وبينما هو فى طريقه للاعتراف بمسؤوليته عن الجريمة وإلى ميلاد عقيدة جديدة، إذا بالمرأة التى قابلته على رصيف المترو تراه وتبلغ الشرطى بأنه حاول اغتصابها بالقطار، فيلقى القبض عليه. وبعد ذلك وبينما هو فى السجن بسبب جريمة القتل، يأمره رفيقه الزنجى قائلاً أعتقد أن عليك أن تعتلى جسدى ولا يجد أمام ذلك مفراً من الإذعان.

وحتى ذلك المشهد فإن استخدام ماميت للغة في إدموند يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمرحلتين الأوليين من رحلة إدموند. فقناعه في البداية يقيد ويشوه حديثه الذي يأتي كخليط متيبس من الردود ذات الكلمات أحادية المقطع والكلاشيهات متعددة المقاطع المأخوذة من مجلات ومجالس البيزنس. فعندما يناقش أمراً جنسياً يهمس بعبارات لطيفة أو يتحدث بلغة مبتذلة. يقول لزوجته لم تعد لي رغبة فيك لا روحياً ولا جنسياً. ويقول لجليسه في الحانة أنا وزوجتي متنافران. ويخبر العاهرة قائلاً أريد أن أضاجعك. ولكن لا يلبث في مرحلته الثانية أن يجد صوتاً جديداً يثار به. فبعد هجومه العنيف على القواد تتحرر كلماته وتتحول جملة إلى طفرات متقطعة من الثقة يتخللها كلمات رباعية الأحرف. ويعتقد أنه قد أصبح الآن يعرف من هو وأن قناعه الجديد هو ذاته الحقيقية التي ولدت بعد سنين من الكبت. وكما في حالة تيتش Teach فإن هذا الفيض من المهارة اللغوية يبرر في حقيقته اللا أخلاقية، والعنف والكراهية التي يعتقد إدموند أن لها الفضل في تحريره. فجلينا يغمرها ويخفقها هذا الفيض اللفظي، وعلى شاكلة دب Deb في الانحلال الجنسي في شيكاغو فإنها لا تثق في قرارة نفسها بالكلمات ولا تؤمن بأنها- الكلمات- تعنى ما تنطق به بالفعل. فعندما يصر إدموند على أن تقدم جلينا نفسها كنادلة في المقهى ترد بإحتجاج قائلة ماذا يعنى إذا قلت شيئاً؟. ويبقى إدموند محتفظاً بطلاقة اللغوية التي اكتشفها أخيراً حتى مشاهد السجن، بالرغم من أن كلماته حتى قبل إذلاله الجنسي ترسل إشارات صاعقة ومتتابعة تنتهى بوقفات واستنتاجات وتكرارات مناقضة للمقدمات. في المشهد الذي يجمعه بالقسيس يبلغ عجز إدموند عن الكلام سدرة منتهاه عندما يسأل عن سبب قتله جلينا ولا يستطيع أن يكمل جملته:

أنا... (وقفة) أنا... (وقفة) أنا لم... أنا... أنا لا... (وقفة) أنا... (وقفة) أنا لم...
(وقفة) أنا لا... (وقفة) أنا لا أعتقد... (وقفة) أنا... (وقفة). (يساعده القسيس في الوقوف ويقوده إلى الباب).

الآن تتجلى المرحلة الأخيرة من رحلة إدموند في حوار وحدث وثيقى الصلة. في المشهد قبل الأخير يظهر إدموند مشغولاً بكتابة خطاب إلى أم فتاة كان قد اصطحبها

إلى حفلة رقص رسمية بمناسبة التخرج من المدرسة الثانوية. وفي تذكره للماضي يعترف بأنه ربما كان من الضروري أن يدرك بأن الفتاة رافقته رغما عنها- ثم يدرك بأنه لا يصدق ذلك في الواقع. في هذا المشهد يتفحص إدموند تجارب الماضي بعمق لدرجة أنه يدعى المرض للتخلص من أحد زواره. في إنتاج موشر Mosher للمسرحية، يظهر كولن ستينتون Colin Stinton في حالة ضعف لم يكن عليها من قبل في أى جزء من المسرحية.

بينما يجد بعض النقاد صعوبة في تقبل المشهد الأخير بالطريقة التي قصدها ماميت، فهذا المشهد ذاته يؤكد الضعف الذي اكتشفه إدموند في ذاته كما يوحي بمزيد من النمو في داخله. وعلى الرغم من أن العلاقة بينه وبين رفيقه في الزنزانة قد استهلكت بالتهديد إلا أنه من الواضح الآن أنها علاقة صادقة تتسم بمودة حقيقية- وهذه الأخيرة تظهر في اللغة التي تتشابه ولكنها تناسب في إيقاعات منسجمة. فكلا الرجلين يقرأ أفكار الآخر حتى أنهما على الرغم من خلافاتهما فإنهما في حالة تآلف. ويوحى بذلك النقاط التي تسبق بعض السطور والتي تعكس هنا يسر التواصل بين المتحدثين. فالرجلان يتحدثان عن معرفة خاصة، عن رؤى خاصة عن حياة الإنسان وقضاياها الخفية التي ربما لا يدركها إلا الناسكون أو الكهنة ممن كشفت عنهم الحجب، أناس يعيشون مثلهما في عزلة عن المجتمع وبالتالي فهم معرضون للحديث مع الذات وللتأمل. الحيوانات هي الأخرى تحظى بتلك المعرفة:

السجين : ... ربما يكونون حيوانات ...

إدموند : نعم .

السجين : الذين تركوا هنا ...

إدموند : منذ دهور ولى .

السجين : منذ ماضٍ سحيق ...

إدموند : ... وتناسلوا هنا ...
السجين : أو ربما نحن الحيوانات ...
إدموند : ... ربما ...
السجين : أتعرف كيف أنهم فوق ...
إدموند : ... نعم .
السجين : فوق عالمهم الأصلي ...
إدموند : ولكن عندما تضعهم هناك .
السجين : نقول إنهم مجرد كلاب، أو حيوانات، ونحتقرهم ...
إدموند : ... نعم .
السجين : إننا نحتقرهم في غمرة الخوف . ولكن ... ألا تعتقد ذلك ؟
إدموند : ... من الممكن جداً ...
السجين : ولكن في عالمهم الأصلي ...
إدموند : أوو هووو ...
السجين : ... هم الأعلون .
إدموند : أعتقد أن هذا ...
السجين : وما فعلناه هو أننا فضحنا أنفسنا .
إدموند : فعلاً .
السجين : لأننا لم نعاملهم باحترام .

فى السيناريو يأتى وصف القبله التى ينتهى عندها المشهد مختصراً: ينهض إدموند، يتجه صوب السجين ويتبادلان قبله ما قبل النوم. ثم يعود إلى فراشه ليستلقى للنوم. فى إنتاج موشر، تأتى القبله قويه مصحوبه بنظرة فاحصه موحية بحب وعاطفه عميقين؛ ولكن الصوره الأخيرة تصور إدموند وحيداً جالساً على حافة الفراش ذى الطابقين بينما ينام رفيقه بالطابق الأعلى. تلك الصوره الهادئه المسالمة توحى بالتأمل فى الفراغ، وهى نعمة عظمى لمن استطاع لمعرفة نفسه سبيلاً إذا تمكن من تمزيق أفنعه. واحتكاماً إلى إنتاج موشر للمسرحية، فإن العلاقة بين إدموند ونزيل زنزانته لها من القيمة أكثر مما كان لعلاقته مع زوجته التى كانت تتسم بالعداء التلقائى. فى المشهد الثانى معها كان إدموند، بالرغم من أن له مطلق الحرية فى الذهاب، مقيداً بطريقة يائسه فى دوره الاجتماعى وفى حلقه ذات القطع الثلاث. أما الآن وهو فى رده الأبيض الفضفاض، وسجين- ولكن فى سكينه يتعلم شيئاً عن ذاته، ويرتبط بعلاقة تواصل مع إنسان آخر- كل هذا يفوق كل السخریات.

من أبرز تلك السخریات، بالطبع، هو أن إدموند لا يستطيع أن يمارس حديثه مع نفسه وتأمله اللازم للاكتشاف الصادق للذات إلا فى السجن- بعد مروره عبر محطات المجتمع التطهيرية. وبطريقة أكثر حدة من جالفن Galvin فى الحكم، فإن إدموند يمضى وحيداً فى عالم عارٍ وفاسد كان هو نفسه جزءاً منه؛ وعلى غير شاكلة الحكم، فإن عالم إدموند هو واحد يتغلغل فيه الفساد وفناء الروح على كل المستويات- الشخصية، والمؤسسية والاجتماعية- لدرجة يستحيل معها تشخيص أسباب ذلك بوضوح.

فى الطوف الوحيد Lone Canoe أو المكتشف Explorer، يتناول ماميت بالمثل قصة بطل يمر برحلة اختبار ليصل إلى فهم أعمق لذاته. المستكشف فيرفاكس Fairfax، يضيع فى الشمالى الجليدى ليعيش وسط قبيلة من الهنود الذين يعالجونه حتى يسترد عافيته ويتخذ من بينهم زوجة له. ويعثر عليه صديقه قان

براند Van Brandt الذى قاد حملات بحث عديدة عنه بلا جدوى من قبل. يقتنع فيرفاكس بالعودة إلى لندن مع قان براند فقط عندما يبلغه الأخير بأنه ورد ذكره فى إحدى اليوميات كمسئول عن موت بعض من رجاله. وبينما يستعد فيرفاكس للرحيل إذبه يطلق النار على الكاهن لحماية قان براند الذى جرح. وفى أثناء الرحلة صوب الجنوب، يعثر فيرفاكس على جريدة تكشف أنه خدع- حيث أن قان براند هو فى الواقع المعرض للفضيحة بسبب الفشل التام لحملات الإنقاذ التى قادها. يعتقد فيرفاكس أنه قتل الكاهن ومع هذا يعود لى يواجه عقوبة الموت تعذيباً. ولكن يتبين أن الكاهن لم يمت، ويعود فيرفاكس ليعيش مع القبيلة ويتعايش مع شطف عيشها.

فى الوقت الذى تتبع فيه المسرحيات نمط المغادرة، والمبادأة والعودة فإن الظروف تقلل من أهمية اختيارات فيرفاكس جميعاً. الأول- هجرته لبيته الجديد وعودته للندن- يحدث بسبب دليل كاذب. الثانى- العودة إلى القبيلة- قد تم تمييزه بعد أن ضل طريقه إلى الجنوب، وأصبح قان براند يعانى سكرات الموت من جراحه. كما أن الكاهن لم يمت. ولا يندشط رحلة البطل كلها سوى مكائد قان براند الميلودرامية. وتفتقد الطوف الوحيد للتنافرات والسخریات الجدلية التى تميز معظم أعمال ماميت الأخرى- بما فى ذلك مسرحيات مثل إدموند التى تعتمد بشكل كبير على نماذج قصصية. ويكتنف المسرحية نوع من الابتذال الذى ربما يكون ناجماً عن الحرفية الشديدة فى تطبيق أساليب بتيلهايم Bettelheim وكامبل Campbell. ويحمل الحوار نوعاً من الإنذار ولكن قليلاً من الموسيقى التى تسم أسلوب كامبل النثرى. وبعد الكارثة التى منيت بعرضها الأول على مسرح جودمان Goodman، أحجم ماميت عن نشر الطوف الوحيد قائلاً أنه ينوى أن يوليها مزيداً من التنقيح.

فى لم الشمل Reunion و الشال The Shawl، وكلاهما مسرحيتان قصيرتان ولكنهما من أكثر أعمال ماميت تفرداً، يتطور التقارب بين رجل فى طور الشيخوخة وبين فتاة شابة. لا يمكن لتلك العلاقة أن تصمد ما لم يتلق الرجل رؤياً أو يتخذ قراراً

يسمح له بتعزيز عملية سابقة لتطوير الذات- عملية توازى تقريبا رحلات أبطال الحكم و إدموند. فى لم الشمل كلاهما، الأب والابنة، كانا مغتربين عن بعضهما منذ وقت طويل. فى الشال تأتى العلاقة أكثر خداعا ولكنها تقوم بين مهنى وأحد زبائنه.

فى إنتاج عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩ كان من المعتاد أن يسبق عروض لم الشمل مسرحية تمهيدية قصيرة تحت عنوان الحصان الأسود Dark Pony التى ترتبط موضوعيا بالمسرحية الأطول وتقدم مقارنة بها. فى السيارة وبينما هما فى رحلة العودة صوب البيت، يحكى الأب لابنته ذات الخمسة أعوام قصة الشجاع الهندى رين بوى Rain Boy وحصانه الأسود الصغير. ففى إحدى ليالى الشتاء تهاجم مجموعة من الذئاب رين بوى، وفى اللحظة الحرجة يصل الحصان الأسود الصغير لينقذ رين بوى ويعيده مرة أخرى إلى الحياة. إن سرد هذه الحكاية المطمئنة لا ينمى التواصل المأمول منها. كما أنه من المفترض أن يزيد من تماسك الرابطة بين الابنة والأب الذى يمثل مصدر الحماية ودرء المخاوف؛ ولكن إنتاج ماميت وتفحصه للنص عن قرب يوحى بنقص التأثير الذى تحمله القصة. فمع أن الطفلة تتحول من الخوف والإرهاق إلى اطمئنان ووعى أكثر بعالم ما خارج السيارة وصوت العجلات على الطريق يعلن لها عن قرب وصولهما إلى البيت، إلا أن استغراق الأب فى ذاته وعزلته يتزايدان؛ فهو يبدو كما لو كان يتوحد مع ويضخم من تفاصيل معينة فى القصة على حساب الكل. والسطر الأخير حديثه يكرر صرخة الشجاع فى ذروة الخطر واليأس: (محدثا نفسه) أين أنت يا حصانى، إن رين بوى يناديك، وقبل ذلك يردد الأب بتنغيم اتهام رين بوى اليأس الذى يقول: لقد نسيتنى، كما لو كان يربط بين محنة الشجاع ومحنة شخص ما قريب منه. وما يتضمنه ذلك من معنى هو أنه على الرغم من مناخ الحميمية والحماية، إلا أن الأب والابنة قد فقدوا التواصل أساسا. فكلاهما ذهب فى اتجاه مغاير نحو العزلة مرة أخرى.

فى لم الشمل تبدو الصعوبات فى العلاقة بين الأب العجوز وابنته أكثر تعقيدا ولكن حاجة الشخصيات إلى التواصل تأتى أكثر إلحاحا خاصة بعد أن اغتربا عن بعضهما

البعض لعشرين عاما. هجر برنى Bernie المنزل فى أوائل الخمسينيات ومنذ ذلك الحين لم ير إبنته. الابنة كارول التى تبلغ من العمر الآن أربعة وعشرين عاما متزوجة من رجل أكبر منها كثيراً، تشعر فجأة بالحاجة لمعرفة أبيها وقد بدأت اللقاء عن طريق زوجها. ويحدث اللقاء فى منزل برنى المتواضع، وبعد انقضاء لحظات الخجل الأولى تطفو العديد من الفوارق. فكل من برنى وكارول ينتميان الآن إلى طبقات مختلفة، ولكل مزاج مختلف وطموح وفلسفة مختلفة.

نال برنى السكنى بعد صراع خلال رحلة تفككت فيها نفسه القديمة وتكاملت فيها أخرى جديدة. فقد انفصل عن زوجته ليس لغرض بعينه أو لأسباب واضحة إلا لأن كثرة الشراب قد أحوالت حياته إلى فوضى. وجاءت محاولاته الخاصة فى شكل فشل لزواج آخر، ومزيد من الإدمان للكحول، وطرد من الوظيفة التى كانت مصدر تفاخر له، وهجر لمعظم ذويه. ومع هذا فإن تلك الرحلة قد أكسبته استنارة محدودة. فقد استقرت حياته بعد أن عثر على عمل يحبه بأحد المطاعم، ومرة أخرى راح يفكر فى الزواج؛ ولكن هذا لا يشكل حقيقة إعادة تعزيز للتكامل. فهو يرى الآن أن أهواءه فيما سبق كانت تبحث عن سبيل للهروب، ولذا فهو يدرك أن عدم توفر الرغبة فى تحمل المسؤولية كانت وراء الكثير من تجاربه فى الماضى؛ وقد استطاع أن ينمى فلسفة غريبة تقضى بأن المرء لابد أن يأخذ فرصته، وأن يتمسك بفرصته فى السعادة، ولكنه فى الوقت ذاته عليه أن يدفع الثمن. دائما الثمن ومهما يكن. وعليك أن تعرف ذلك وأن تكون مستعدا للدفع إذا كنت حريصا حقا على ألا تفوتك الفرصة. ومن هنا ينبع ما يزيد قليلا عن المثل القديم القائل لا تقضم أكثر مما تستطيع مضغه، وهذا ما يفسر إحساسه بتردى الإمكانيات بين يديه. وحتى عندما يعيد النظر فى الماضى فى محاولة لتبرير هجرته لعائلتين كل على حدة إذا به يركن إلى ذريعة أن مثل هذه الأشياء تحدث كثيرا؛ وهو ما ليس ببعيد عن المثل القديم القائل وتمضى الحياة الذى تتحداه كارول بغضب قبل بلوغ المسرحية ذروتها مباشرة. ولكن كل هذا يمنح برنى نوعا من الأساس، حيث تتوافق مع آرائه كعامل، كذا سابقا. وفلانا سابقا، يتباهى بسجله أثناء الحرب العالمية الثانية كجندى مدفعية وبوظيفته كعامل صيانة ماهر لخطوط السكة الحديدية. كما أنه ليس عنده أى طموح لتحسين وضعه، بل ليس لديه الرغبة فى ذلك.

أما كارول فقد ترعرعت في ظل مبادئ الطبقة الوسطى كما أن مستواها في تصاعد. فعندما ينصحها برنى بأن تعنى بنفسها ترد باقتضاب لابد من ذلك. إنها هي التي أخذت المبادرة في العثور على برنى، وهي منكبة بنشاط على تغيير حياتها كما أنها تعنى إمكانياتها. في أثناء اللقاء نعلم مدى عدم رضاها عن حياتها. فعلى الرغم من مستواها المادى المريح، إلا أنها تتألم روحيا وجسديا، حيث تكشف لبرنى أن زوجها يستغلها في وظيفة مكتبية لا تحبها، وأن أولاد زوجها لا يتحملونها وأن حياتها الزوجية قد تلاشت جنسيا. وفي الوقت الذى يشير فيه ماميت إلى أنها تزوجت من رجل في ضعف عمرها تقريبا كتعويض عن أبيها، نرى كارول تلقى باللوم فيما آل إليه حالها على برنى: لقد أثر ذلك على زواجى... لقد أتيت من أسرة منهارة. الأسرة التي من المفترض أنها أهم مؤسسة فى أمريكا. وبالرغم من لومها لبرنى إلا أنها تتوق لتواصل معه يمكن أن يعيد إليها حماسها.

الحوار هو المسبار الذى يوضح ما إذا كانت الشخصيات تتوارى خلف أدوار اجتماعية أو تطرحها. هناك طفرات من البلاغة الواثقة تتخلل امتدادات من التذبذب الإيقاعى. وعلى الرغم من تولى برنى لمعظم سطور المسرحية فى مقابل صمت نسبي لكارول إلا أن الردود غير المنطوقة للأخيرة على كلمات برنى، والمتناثرة عبر النص المكتوب، فى غاية الأهمية. كما هو الحال فى بعض مسرحيات ماميت حيث يأتى الحوار موزعا بشكل غير متساو، خاصة فى المشهد الأول من مسرحية الغابة، فإن الشخصية الصامتة تختبر الشخصية الأكثر حديثا- والأخيرة تعنى ذلك تماما. فلحظات صمت كارول هي ترقب، بل تتطلب براعة فائقة؛ فهي تتشبث بكلمات برنى، ويرد هو أحيانا بدافع الخوف المتوتر. فينزلق إلى المبتذل من الحديث، وإلى التكرار ولا يشعر بالارتياح إلا فى بعض القصص التى يرويها عن ماضيه. هنا يستطيع أن يجد التماسك والشعور النسبى بالأمان. فبينما تظهره القصتان الرئيسيتان اللتان يحكيهما عن ماضيه ضعيفا ومثارا للشفقة، إلا أنهما توفيان بما تتوقعه كارول عن علاقاتهما حيث تخبره عند ذروة المسرحية بأنها ترغب فى سماع قصصه اللعينة عن الحرب وعن كل شيء. وما دام الأمر يتعلق بكارول، فإن كلمات برنى تطوى

خوفا من عدم استطاعته أن يعطيها ما تريد، كما أن حكاية القصص تجعله على يقين بأن الحلول لمشكلة علاقتهما تكمن، ليس في الماضي، بل في الحاضر.

يتألف بناء المسرحية من سلسلة من التحركات المتعثرة نحو التواصل الأعظم. بعض هذه التحركات يترد بشكل كوميدي. فبرنى يتحدث عن صور كارول في طفولتها ويقول أنه دائم النظر إليها، فإذا به لا يستطيع العثور عليها. في موضع آخر يقدم لها القهوة، ولكنها تقول أنها تفضل الشاي، ولكن في لحظة انشغال وضعت في إنتاج ماميت للمسرحية وليس في النص المكتوب، يعيد تقديم القهوة في سهو منه. إن الحاجز الأكبر في طريق المزيد من الألفة الصادقة بينهما قد تحطم عندما دخلا في جدال سويا. فهو يعترض على رأيها بأنه ضائع في عمله بهذا المطعم، وهو رأى يقوم على تصورها الطفولي الذي كونه عنه كشجاع هندي. ويرى في ذلك نوعا من غطرسة الطبقة المتوسطة، ويقول إن الأسلوب الذي تربت عليه بالرغم من أنه حسن وجيد... إلا أنه مختلف تماما عن حياتي... أعني، أنك حتى لم يحدث أن ذهبت إلى المطعم... يفجر هذا ثورة دفاعية غاضبة لكارول- والتي تتجه حينها إلى النافذة لتدع الهواء النقي يدخل إلى الغرفة عند تلك النقطة وذلك في العرض التلفزيوني لإنتاج ماميت على شاشة شبكة ليمونت جونسون. Limont Johson T.V.^(٩).

الآن ينبجج الهجوم الرئيسى لكارول على فلسفة برنى القائلة بأن الحياة تمضي والتي تساويها بالمبدأ الذي يعتنقه زوجها. هذا الهجوم يمنح برنى رؤية جديدة ويبث فيه عزيمة جديدة للتغيير. فمن الناحية النظرية يدرك برنى جيدا أن الحياة في الحاضر أكثر أهمية من الحياة في الماضي: الأحداث هامة. الحاضر هام.../... يجب أن تكون حيث أنت كائن.../... بينما أنت هناك.../... إلا فإنك لست كائنا على الإطلاق. ولكن المرء يستطيع أن يعيش بإيجابية أو بسلبية في الحاضر؛ يمكن أن يتقاعس ويقول إن الحياة تمضي، يستطيع أن يأخذ خطوة فعالة الآن ليغير الأشياء. وقد اختار برنى أن يفعل الأخيرة الآن:

برنى : ... دعينا ننهض، نخرج، نذهب لننظر ما إذا كانوا قد أحضروا السيارة، أو شيئاً من هذا القبيل... ما رأيك ؟ لنطرح المزاح جانباً، فما بيننا لا يذهب سدى، وما عدا ذلك إلى زوال.

إنه ليس بالأهمية بما كان أن يوضع مذهب التحرك العملى فى الحاضر موضع التنفيذ بطريقة ساخرة تتمثل فى حث برنى لكارول على التحرك للاطلاع على أمر سيارة. فعزيمة برنى الوليدة على أن يفعل شيئاً توجه كارول صوب الإفصاح عن توقعاتها، وهنا تأتى ذروة المسرحية فهى تعى بأنها خدعت بأمر عدم وجود أب لها، كما أنها لا تريد أن تكون علاقتها به مجرد علاقة أصدقاء وزملاء، ولكنها تريد بالآخرى علاقة أبوة. يرد عليها برنى قائلاً وأنا أهل لذلك، ويسأل ألسنت كذلك؟ ألسنت كذلك؟ ثم يجيب نفسه قائلاً بلى.

وعلى الرغم من هذا القرار لا يلبث برنى أن يرتد، ربما كان بسبب حماس كارول المفرط فى طلبها. فبطريقة تلقائية يحجم برنى عن قبول تناول العشاء معها منفرداً، بينما تصر هى على ذلك دون الحاجة لجر زوجها وراءها. وتأتى زلة أخرى على غرار حادثتى القهوة والصور. فبرنى يهدى كارول سواراً من ذهب من المفروض أنه نقش عليه تاريخ ميلادها. ولكن يتبين أن هذا التاريخ لم يكن صحيحاً وفى ذلك يسوق برنى حجة يبرىء بها نفسه وهى أن كتابته للرقم ٣ يشبه كتابته للرقم ٨. ومع هذا فإن كارول، على خلاف نيك Nick فى الغابة، تتقبل الهدية.

ويبدو أن اللقاء بين كارول وبرنى يكمل عملية إعادة التكامل لدى الأخير. فبعد هجرته لبيته، وانقطاعه عن كارول وأمها، ورحلته الطويلة مع الكحول وفشله إذا به أخيراً يمنح الفرصة لنهاية مكتملة.

الشال The Shawl هى مسرحية قصيرة فى زمنها- تقدم على مدى نحو ساعة- ولكنها ثرية فى بنائها. فهى تجمع بين علاقة المعلم بتابعه وبين الرباط بين عجوز وامرأة شابة. تدور أحداثها فى مكتب جون John الناسك الرقيق والمعدم فى الوقت ذاته الذى تزوره الآنسة أوهى فتاة فى الثلاثينيات لتطلب منه أن يوصلها

بروح أمها المتوفاة لتعرف منها ما إذا كان يستوجب عليها الطعن في وصيتها وكذلك لتسألها لماذا تركتها صفر اليدين. في المشهد التالي تتعرض أمانة جون في ولائه لزيونته للتحدى من خلال تشارلز Charles، مساعده الجديد وعشيقة، الذى يريد أن يقنع الفتاة بأن تطعن في الوصية وأن تعطيهم- هو وجون- الثروة. ولكن جون يرفض ويجلس في نهاية المسرحية مع الفتاة ويزيدها ثقة في قدراته التى يتبين في نهاية مفاجئة بأنها تنطوى على علم صادق بالغيب.

المسرحية محكمة البناء وتحتوى على ثلاثة إنقلابات مؤثرة- ولكن مرة أخرى نجد بناءً بديلاً وهاماً ذا وزن موضوعي. هناك خمسة مشاهد تناقض مع علاقيتين من نوعيتين مختلفتين؛ ويمثل المشهد المحورى، وهو فى شكل جلسة لتحضير الأرواح، قمة هرم تجتمع فيه الشخصيات الثلاث للمرة الأولى والوحيدة فى المسرحية وتتداخل فيه العلاقات. ففيه يتواجد جون مع اثنين معاديين لبعضهما البعض- ومتنافسين على ولائه لهما.

إن الرباط بين جون وتشارلز هو رباط المعلم وتابعه، ولكنه فى الوقت ذاته رباط جنسى صريح. وكما هو الحال فى المسرحيات ذات العلاقات الجنسية غير الشاذة، فإن علاقات العشاق تلويها مباريات القوة وخيالات السيناريوهات أحادية الجانب. فتشارلز تستبد به فكرة المحتال الذى يعتبر نفسه سلعة، ولكنه أيضا مفتون بمهنة جون خاصة أنها تتعلق بمعرفة متميزة. فى المشهد الثانى يشرح جون لتشارلز أن مهاراته تستند على الملاحظة العلمية والاستقراء: ويتم ذلك من خلال الإمساك بمفاتيح الكلام، ومراقبة ردود الفعل فى عيون وأجساد زبائنه وكذلك اكتساب ثقة المريد وافترض المزيد من المعلومات عنه. ويشدد جون على أهمية البحث بين الجلسات وعلى أنه لا بد من الاستفادة بأكبر قدر من الحقائق المعروفة وأن الأمر أحياناً ما ينطوى على مهارات مراوغة وحدسية لدرجة أنه أحياناً يجد من الضروري أن يقوم بقفزة فى الظلام. ويمارس جون مهاراته على تشارلز حينما يخبره بحقائق عن ماضيه هو ذاته لم يكن يعرفها- ويكشف له أنه صادف هذه الحقائق دون قصد منه عندما كان يبحث

فى محفظة تشارلز عن بقشيش . يشعر تشارلز بالحرص ويشك فى شرعية مهنة چون .
ثم باندفاع يصدر إنذاره لچون: إما أن يسلب الآنسة (أ) ميراثها- أو أن يخسره .

على الجانب الآخر يزداد الرباط بين الفتاة وچون قوة وثناء بفضل الثقة المتزايدة والاحترام المتبادل بينهما لسمو الوجدان ولكل ما هو غيبى . فالألفة بينهما تذكر بتلك الألفة الوليدة بين إدموند ورفيق سجنه الزنجى وكذلك بالحوار الأخير فى تلك المسرحية عن المعرفة السامية التى يمكن لبعض البشر أن ينموها فى معزل عن المجتمع . فى المشهد الأول يؤكد چون للفتاة (أ) على وجود قوى معينة وعلى أنها تعرف أنه من الممكن معرفة هذه القوى . كذلك تمتلك هى الأخرى قدرات خارقة للطبيعة . وعلى الرغم من أن هذه النقطة يجرى تعزيزها فى المشهد التالى عندما يبلغ چون تشارلز أن هذه الملاحظات ما هى إلا استراتيجىة عمل ، فإن الإيقاع يوحى بصدق يتجاوز مجرد الإستراتيجىة مع هذه الزبونة خاصة . وكما لو كان يردد ما قاله إدموند فإن ماميت يجعل چون يقول :

إننا نقول معرفة ، ما هذه المعرفة ؟ إنها السعى من ناحيتنا لأن نكون جزءاً من شىء مستمر ، شىء نحن جزء منه . والخوف - ما هو الخوف ؟ إننا نخشى هذا الشىء الذى نتمنى لو لم يكن موجوداً . ولكننا نعرف أنه موجود . أليس كذلك ؟ (وقفة)

الفتاة (أ) : لا أعرف .

چون : بلى . تعرفين . وإلا ماذا جاء بك إلى هنا ؟ إنها تلك المعرفة . المعرفة بأن هناك نظام خفى فى هذا العالم ؟ .

الفتاة (أ) من جانبها تريد أن تعرف ما هو الخلل الذى انتاب علاقتها مع أمها الراحلة . وكما يحكى چون لتشارلز فيما بعد ، فإن الفتاة تريد أن تعرف أولاً ما إذا كان عليها أن تطعن فى الوصية ، أى لماذا لم تتضمنها الوصية ؛ والأكثر أهمية لماذا لم تكن أمها حبا خالصا لها . تثبت الأحداث توأ أنه حتى هذه الأسئلة ما هى إلا قشرة الأمر - فچون يلمس أنها مضطربة ومكتئبة . فيبدأ فى نيل ثقتها - وهذا فى جانب منه يعود

لامتهانه تلك الحرفة دون أن يتخذها عملاً تجارياً بيزنس. فهو يرفض طلب تشارلز بأن يستخدم ورقة الخمسين دولاراً التي تركتها زبونتة في اللقاء الأول. فهو- جون- على يقين بأنه سيوفى أجره وزيادة فقط لأن الفتاة (أ) تؤمن بأن خدماته تستحق ذلك. في المشهد الأخير يقول لها كما وعد تشارلز بأن بعض الناس يدفعون بقدر استطاعتهم وبمحض إرادتهم. فمنهم من يدفع حتى الألف دولار ليساعدنا في عملنا. ومنهم من يجود بخمسين. ومنهم من لا يترك شيئاً. إن الأمر كله لك. إن مكان مقايضة السلع في العلاقة بين جون والفتاة يختلف تماماً عنه في العلاقة بين جون وتشارلز.

إن نوعية المواجهات بين جون والفتاة (أ) تتضح في الانسجام المتداخل لأفكارهما، وفي توقعات كل منهما للمدى الذي يرمى إليه الآخر، وفي المفاتيح التي يلقي بها جون للفتاة وتلتقطها هي وتمسك بها. كل منهما لديه شيء يعطيه للآخر وهو ما ينعكس في الحوار. وعلى النقيض من ذلك نجد المواجهات بين جون وتشارلز مفعمة بالنشاز- فالتداخل والتزامن يتسمان بمراوغات التحدى أو ضيق الصدر. ففي تلك المسرحية، وهي الأصغر بين مسرحياته، يبدو ماميت شديد العناية بالمؤثرات الإيقاعية للأحداث المتداخلة. ولكن يأتي التداخل لدى كل زوج من الشخصيات بعواقب مختلفة. فبين الرجال تكون العاقبة هي الحذر والابتعاد. ولكنها بين جون والفتاة تكون توافقا وانسجاما.

يزيد مشهد استحضر الروح من توثيق العلاقة بين جون والفتاة (أ)، ولكن على الجانب الأهم يخلق ماميت هنا استحضرًا ثرياً لموسيقية وغموض المجهول الذي تحتفى به المسرحية. مرة أخرى يبدو الجدل في حالة عمل- فنحن نعرف أن ما يفعله جون يعتمد في جزء منه على التمثيل. فجون نفسه يتحول إلى وسيلة، إلى امرأة من بوسطون في سنة ١٨٤٠ تبدو قصة حبها وقتلها كما لو كانت إعادة سيربالية سحرية لإحدى روايات هوثورن Hawthorne القصيرة. يكشف ماميت مرة أخرى عن ولعه بالقصص المتداخلة وعن براعته في خلق إيقاعات وصور مثيرة لمثل هذه النوعيات. وتكشف ذروة المشهد عن أن جون يحاول بالفعل أن يلبي متطلبات

تشارلز. وتأتى الفتاة (أ) على غير توقع لتضع أعظم اختبار لقدرات چون حيث ضبطته أمام صورة لأمها على المائدة. ويدعى چون أنها تشبه المرأة التى رآها فى غفوته- ولكنها ليست حقيقية. وبينما راحت تصب لعناتها عليه، إذ به يستعيد ثقته فيه بإعلانه، بينما المشهد على وشك الانتهاء، عن حقيقة تعرفها جيداً. فقد رأى الأم بجانب الفتاة (أ)، وهى فى طفولتها، ترتدى شالاً أحمر.

فى المشهد التالى مع تشارلز، يقبل چون على اختيار عظيم. فهو يكشف لغز معرفته بقصة الشال- حيث كانت صورة قديمة هى مصدره فى ذلك. ولكن تشارلز يريد أيضاً أن يعرف كيف تسنى لچون أن يضيف تفصيلاً آخر لمعرفته بقصة الشال- وهى ما ادعاه بأن أم الفتاة قد فقدت هذا الشال منذ خمس سنوات. ويكتفى چون فقط بتأكيد، دون أن يشرح كيف، أنها كانت مجرد حيلة، وينكر ما يسمى بعلم الغيب الذى يعتقد فيه تشارلز والذى سيماط عنه اللثام كلية فى المشهد الأخير:

لقد قلت لك. كانت مجرد حيلة. لقد كانت حيلة. هل أنت أصم؟، إن حدة هذا التأكيد تحمل أكثر من ذلك. فهى توحى بأن معرفة چون بفقدان الشال ليست مجرد حيلة، وبأن كشفه لتشارلز عن هذا ربما يكلفه أكثر مما يحتمل. هذا التأكيد أيضاً هو إبعاد لتشارلز. لقد وجد چون القوة التى تمنعه من خيانة الفتاة (أ) من أجل الإبقاء على تشارلز، ليعلن هذا الاختيار عن تغير طراً على چون، عن طرحه للقناع، إنها رحلة عبر عوالم النفس المجهولة تحمل له إمكانيات إعادة تشكيل جذرى لنفسه.

فى المشهد الأخير يتوطد التقارب بين الناسك وبين زبونتته حيث تبدأ فى الاحتياج إليه كعالم- غامض حقيقى، ولكن احتياجها الأكثر له هو كمعالج نفسى وكبديل عن أبيها؛ والموقف ليس ببعيد عن نظيره فى لم الشمل. فالفتاة تصل مبكراً للقائه وتلاحظ أن چون يبدو حزينا، ولكنها لا تعرف لماذا. ثم نعلم أنها قررت أن تطعن فى الوصية، وتسال كيف يمكن أن تدفع لچون أجره- ومن الواضح أن ذلك إنهاءً للتعامل بينهما. ولكنها تظل معه لأنها تريده: لقد واصلتني.

بالرغم من أنه من الممكن أن تكون أموال الفتاة (أ) ما زالت محل جذب لچون، إلا أن ماميت يلمح بأن چون فى حاجة إلى الفتاة بقدر حاجتها هى له . إنه يحتاجها على الأقل كدليل على مهارته المهنية، كوسيلة لقدرات الحدس لديه التى أخفاها عن تشارلز. فى المشهد الأخير يدلل على هذه القدرات بكشفه عن معرفته بأن الفتاة قد أقبلت فى نوبة غضب منذ خمس سنوات ولت على إحراق الشال بجانب النهر. وقد أطلق ماميت على الشال أنها حكاية مرحلة الغسق لديه^(١٠)، وأن النهاية تزيج الستار عن نظام العالم الخفى، والأكثر أهمية هو أن العالم الخفى للفتاة قد تم كشفه . فيكشف چون بحدسه العميق عن مجاهل ماضى الفتاة بما كانت تحمله من متناقضات الكراهية والغيرة ناحية أمها ومن الإعتماد الكلى عليها فى الوقت ذاته . إن قوة تفعيل علم چون للمجهول هنا يمكن أن تعمل فقط من خلال تنمية للثقة بينه وبين زبونته؛ وعليه لم تكن تلك حيلة لحل اللغز. إنها تنفرج أخيراً عبر بقايا الدور الاجتماعى الهش للفتاة (أ)، لتمحو آخر عقبة كئود على طريق التواصل بين اثنين من البشر. هذا التواصل يجسد جوهر الأشياء التى يتوق إليها الناس، ودليلاً على الأشياء التى لا يمكن رؤيتها.

(7)

ماميت على خشبة المسرح

The Plays in the Theatre

فى عام ١٩٧٩ قال جون لى بيتى John Lee Beatty الذى عمل كثيرا مع ماميت: كم أعشق تصميم مسرحيات ماميت. فأعماله لا تدب فيها الحياة إلا عندما تعتنى المسرح ، حيث يظل هناك بعد غائب بها لا يتحقق بمجرد الوقوف عند قراءتها.^(١)

هذا البعد يتسم بالخداع- ففي البداية يبدو النص المكتوب لمسرحية ماميت هيكلية بل هزيلة حيث لا يعطى الكاتب المسرحى شيئا تقريبا سوى وصف جرىء للمكان الذى سيشهد الأحداث والكلمات التى ستنتطق بها الشخصيات، وهو ما يتماشى والممارسة الحديثة للكتابة المسرحية. ولكن ماميت يشبه فى إقتصاد اللفظى كلا من بيكيت أو بينتر. ويدافع ماميت عن توجهه نحو الاكتفاء بالحد الأدنى على أساس أن ما تقوله الشخصيات كافٍ لأن ينطق بما يرمى إليه من مقاصد وما تبقى من غموض فهو متروك عمداً^(٢). ويركز هذا الفصل الضوء على التحديات المسرحية التى تواجهها عملية عرض أعمال ماميت على المسرح. ويقود إنتاج ستيفن شاشتر Steven Schachter عام ١٩٧٨ فى نيويورك للحكاية الأمريكية الرائعة موتور الماء Water Engine - والتى لم نتناولها بعد- مثالا على الطريقة التى تعامل بها المخرج بنجاح مع هذه التحديات.

وبادىء ذى بدء، يبدو اكتفاء ماميت بالحد الأدنى كما لو كان يفتح آفاق المبادرات الخلاقة لدى المخرجين والمصممين والممثلين. فأحيانا يركز فى مسرحياته الأولى على إمكانية المبادرة . على سبيل المثال، يقرر فى بداية مسرحية تنويغات البطة Duck Variations أن للمخرج والممثل مطلق الحرية فى وضع أى سكون

أو حركة. وكذلك فى السناجب Squirrels: على الشخصيات أن ترى ما يناسب وضعها الحياتى والوظيفى و أيضا للمخرج والممثل والمصمم أن يملئ بحسه الخاص التفاصيل المحددة. ويعطى ماميت المتطلبات الرئيسية لمكان المشهد، ثم يضيف المزيد من التفصيل المتقن هنا أيضا متروك للتقدير الاختيارى.

إن الدراسة المتأنية لمبدأ الحد الأدنى عند ماميت- وكذلك للنصوص نفسها- تكشف عن حدود الحرية المناسبة فى الاختيار الإخراجى. فماميت ينتقد على وجه الخصوص الديكورات غير الضرورية آخذاً فى الاعتبار ولعه بقوة السرد. وأكثر ما يرغب عنه هو تشخيص حركات الممثلين على المسرح والمتمثلة بصورة مصغرة فى الأسلوب الذى يستخدم به الممثل البريطانى منديلا بخمسين طريقة لكى يعكس أشياء معينة عن الشخصية^(٣). والأسوأ من هذا كله هو قيم الإنتاج، فماميت يؤكد أن أفضل إنتاج هو أبسط إنتاج. فالإنتاج الأفضل يكمن فى عقل المتلقى... الإنتاج أو قيم الإنتاج هى الاسم الحركى للتخلى عن القصة^(٤). ولا تعنى العبارة فقط الوصف الدقيق للمشهد المسرحى الذى عرفه جروتسكى Grotowski بالمسرح الثرى، بل أيضا التفصيلات الواقعية. فماميت يمقت أى شىء فى العرض يمكن أن يكون ذا صلة بالسياسة الجمالية- أى التجريب الأسلوبى الذى لا ينطوى على أى هدف صادق وخلاق ولا يقول شيئاً. ويضم هذا الأعمال التى تحتفى بالعاطفة من أجل العاطفة، أو العمل الذى يعتقد من وجهة نظره أنه غامض بلا ضرورة مثل ذلك الذى أطلق عليه حركة الفن الأدائى Performance-art التى ظهرت فى بداية الثمانينيات. ويندر أن تتضمن مسرحياته التقديم المباشر- أى مخاطبة الجمهور أو الاعتراف بالوعى بوجوده أو إلغاء الحائط الرابع. باختصار يجب أن يتألف التمثيل، والتصميم والإخراج فقط من النذر اليسير والضرورى اللازم لدفع الحدث، وأى شىء آخر لا يعدو كونه زخرفاً من شأنه أن يضعف المسرحية^(٥).

النظر فى بعض التفاصيل المشهدية من عروض ماميت وموشر تكشف عن الصعوبات التى تتولد أثناء تطبيق نظرية الحد الأدنى هذه- خاصة عند وضع الخط

الفاصل بين ما هو ضرورى وما هو زائد. تتجلى الضرورة فى أقصى درجاتها فى إخراج بيتى Beatty لمسرحية لم الشمل فى نيويورك حيث لا يضم مكان الحدث سوى مائدة ومقعدين؛ كذلك تبدو فى عرض ماميت لـ الغابة فى شيكاغو حيث تجنب الاستعانة بأى من المؤثرات الضوئية الطبيعية واللازمة لمناخ الحدث. على الجانب الآخر يأتى إعداد مايكل ميريت Michael Merritt للمسرح فى الشال The Shawl مختصراً بشكل مثير ولكنه فى الوقت ذاته أكثر قليلاً فى التفصيل. فحجرة المكتب الواردة فى النص قد تحولت إلى غرفة معيشة فاخرة ذات ثلاث فتحات متماثلة فى الخلف تعلوها ستارة زرقاء وتضم طاولة ثمانية الأضلاع ومقعدين ومنصة مسرح للمشاهد الجانبية. كما تضم أيضاً سجادة تركية مفروشة على أرضية الغرفة. فهل هذه ضرورة أم زائدة؟

ويثار نفس التساؤل عند النظر فى التمثيل. فالتركيز على الضرورة يمكن أن ينجم عنه أحيانا الإشارة لما هو واضح بالفعل. فالتمثيل فى إنتاج كل من ماميت وموشر يميل إلى أن يكون مباشراً ونظيفاً. ولكنه لدى موشر أحيانا ما يبدو تأكيداً على نقطة رئيسية بمجرد طرقها وكذلك رفض الانشغال فى عمل ما أثناء الأداء، يبدو هذا بارداً بعض الشيء. أثناء الإلقاء، يحرص كلا المخرجين على جعل الممثلين يترجمون الإيقاعات الكامنة فى السطور. ولكن موشر تعرض للنقد بسبب إيمائه لسطور الحوار التى أحيانا ما تعوق تلقائيتها^(١). وغنى عن القول هنا أن هذا الأسلوب يكون مناسباً فى المسرحيات التى ترتدى فيها الشخصيات قناعاً اجتماعياً إجبارياً أو عندما تتحلى تلك الشخصيات بالحذر. هناك اعتماد على اللوحات المرئية الثابتة كنتيجة للاقتصاد فى الحركة يبرز خلالها وضوح مقاصد الشخصيات وكذلك سخریات العلاقات بينها مع الحد الأدنى من التشبث. فى نفس الوقت ابتكر المخرجان أشياء مختارة بدقة وغير موجودة بالنص لكى يفعلها الممثلون على المسرح. هذه الأشياء ربما تندرج فى إطار التشخيص الزائد. فقد ذكرنا من قبل كيف جعل ماميت برنى Beanie يقدم لكارول القهوة بعد أن ذكرت له أنها تفضل الشاي وذلك فى تقديمه لـ لم الشمل. مثالا آخر يقدمه موشر فى إخراج لـ الشال: ففى غضون المواجهة الأخيرة بين جون

وتشارلز، يحاول جون أن يسيطر على أعصابه بإشغال نفسه فى تقشير وتقطيع برتقالة فى الطبق وتناولها بعناية فائقة؛ وبعد أن يخرج تشارلز، يتجه جون إلى إناء وضع على الخشبة الجانبية ليصب جرعة واحدة من كوب تالف ثم يلقى به على الأرض.

هناك مشكلتان تختصان بعرض مسرحيات ماميت على خشبة المسرح. الأولى تتعلق بالاختيارات المشهدية. فإعداد المسرح يحدد ما إذا كان تفسير الجمهور والنقاد لتلك المشاهد سيتم فى إطار من الواقعية أم المجازية، وسيؤثر الإعداد أيضا بدوره على ما إذا كانت المسرحية ستظهر على المسرح مترابطة أم لا. وهناك السؤال الأهم عن كيفية اختيار المخرج والممثل لتفسير وإبراز روح النص خاصة فيما يتعلق بالشخصيات المتفاعلة والأخرى الصامتة. وتكتسب المشكلة الأخيرة أهمية خاصة، وعلى أى ناقد من نقاد ماميت أن يتناولها بعناية، ويمكن لبعض التفسيرات النقدية أن تعتمد على مبادرة معينة للمخرج فى عرض معين.

وللتصميم المسرحى بالغ الأثر على الواقعية المتصورة لمسرحيات ماميت. وقد أشار العديد من النقاد إلى مسرحيات ماميت كصور مجازية للحالة الأمريكية أكثر منها تفسيراً حرفياً لأوجه الحياة الأمريكية المدنية. ربما تكمن أهمية التصميم المسرحى فى إشارته إلى أحد التفسيرات. على سبيل المثال إذا كان محل المستعملات فى الجاموس الأمريكى مليئاً بالأشياء التى تجعله يبدو كما لو كان جزءاً من تيار الواقعية الأمريكية، وإذا افترضنا جدلاً برود الإضاءة وأن اختيار الأشياء وطريقة وضعها يوحي بالإهمال القبيح، فإن المسرحية ستبدو كما لو كانت نقداً مجازياً للرأسمالية. وكما رأينا فإن تنوعات البطة تصور بقوة أمزجة وفلسفات مختلفة لدى عجوزى المسرحية. وقد أبرز جيرالد جوتيريز Gerald Gutierrez هذا أكثر فى إخراج المسرحية لصالح فرقة التمثيل Acting Company بساراتوجا، نيويورك، وذلك من خلال استخدامه لأقنعة غير مكتملة حيث يكشف فيها أفواه الممثلين. لذا بينما بدت هناك واقعية دقيقة فى لكنات ونبرات الرجلين، فإن الإيماءات المجازية

للمسرحية والقاعدة الشكلية للإلهام فيها قد تأكدت في المشاهد. وفي إدموند بينما يشير النص المكتوب إلى مكان بسيط، فإن إعداد موشر للمسرح يؤكد على ما هو مجازي وتعبيري أكثر من تأكيده على الأوجه الواقعية للمسرحية. فالممثلون يتحركون حول قطع رئيسية من الأثاث في مناطق مختلفة من المسرح حسب اختلاف المشهد. وفي الحوائط الخلفية للمشهد يوجد بابان مصمتان، وتشكل الحوائط ثلاثة أضلاع من مربع أسود مخيف. والأبواب المصنوعة من الخشب البنى يمكن فتحها على مصراعيها وإغلاقها مع إحداث ضجة شديدة للإيحاء بفضاظة التأكيد على الخروج والدخول وهي نوع من التهديد الذي يمثل أهمية كبيرة في المسرحية. وقد كيفت هذه الأبواب لتشكيل بعض المفردات التي تمثل صعوبة في مسرحتها مثل لوح الزجاج المعشق في الغرفة الصغيرة والذي يثبت أنه نقطة رئيسية في النزاع بين إدموند وفتاة صندوق الدنيا^(٧).

واختلاف النظر إلى الديكور المسرحي يعطى أيضا رؤية شيقة لتفسير المسرحية في إطار أزمنة وأماكن مختلفة. فعلى سبيل المثال يمكن للمرء أن يتوقع أن يكون للأهمية المجازية لمسرحيات ماميت أثر أكبر من واقعيتها فقط لأن الإيماءات المحلية ربما تكون غير واضحة بشكل مباشر بالنسبة للجمهور الإنجليزي، وكذلك الممثلين الإنجليز مهما بلغت درجة مهارتهم، فهم لا يستطيعون أن يترجموا حوار ماميت بنفس السهولة التي يترجمها الأمريكيان. ولكن في حالة جلين جاري جلين روس فإن الديكور المسرحي قد لعب دورا هاما في التباين بين التفسيرات. فالتصميم المسرحي الذي وضعه مايكل ميريت Michael Merritt لإخراج موشر لها قد أبرز الواقعية الانتقائية لكلا الفصلين. في المطعم الصيني لقيت السمة الشرقية القليل من التأكيد حتى بدا الديكور كله ذا نوعية غريبة. أما الفصل الثاني فجاء أكثر حرفة. وقد عمل الديكور الذي أعده هايدن جريفين Hayden Griffin في إخراج برايدن Bryden للمسرحية بشكل مختلف بعض الشيء. في الفصل الأول بدا تصميم المطعم أكثر قليلا من العادي ليوحى بنوع من الراحة المستعارة أو بيت شعورا بوجود المرء في بيته. ولكن مشهده الثاني كان في مجمله تعبيرا في وقعه. فالمكتب يطل

على سطح منبسط من الطوب الأبيض، والضوء يسطع على الشرائح المعدنية لنوافذ وحوائط المكتب المنهوب، والمنظر كله يبدو كأنه قضبان قفص سجن في الشخصيات. وقد جاء تصميم جريفيين هو الأكثر قوة في تأكيده على الإحياءات المجازية للمسرحية.

إن إعداد المسرح يمكن أيضا- أحيانا- أن يطلق الإمكانات المسرحية غير الواضحة في النص، أو يحدث تقابلا مع مشاكل النص المسرحي- وإن كانت مسرحيات ماميت نادراً ما تحتاج لمثل هذا النوع من المساعدة. ولكن حدث أن احتاجت له السناجب Squirrels واستعانت به في عروض شيكاغو. وقد وضع كل من جون باوليتي John Paoletti وماري جريسولد Mary Griswold تصميمًا مسرحيًا يؤكد بشكل مازح بعضًا من الصور المجازية بالمسرحية بما يسمح بمزيد من حرية الحركة للكوميديا الجسدية أكثر مما ورد في النص نفسه. ويضم التصميم عناصر مجمعة من الواقعية في ديكور يوحى بمكتب مليء بأشياء متراكمة على غير نظام، منها على سبيل المثال جهاز إشعاع حقيقي يركز على صورة سناجب يجرى على قدميه الخلفيتين في ساعة زجاجية، بالإضافة إلى ملابس وماكياج صممت بأسلوب مؤثر. وقدمت موسيقى ألاريك جانز Alaric Jans خلفية للتصوير والبيزنس داخل هذا الفراغ^(٨). وبالمثل فإن التعامل الصريح مع المشاهد التي تحدث على المسرح وتلك التي تحدث خلفه في مسرحية حياة في المسرح مع ما يرافقها من قلب لصورة قاعة المسرح على شاشة السيكلوراما Cyclorama قد أضفت، ليس فقط تماسكا شكليا، بل شعرية على المسرحية التي إذا قرأت قراءة عابرة لأعطت انطباعا بكونها سلسلة من الومضات الخيالية والقصصية. هذا النوع من الإعداد المسرحي ابتكره مايكل ميريت لأول إخراج لموشر.

إن نوعية الديكور المسرحي المستخدم تقرر بالطبع انسيابية العرض لأية مسرحية متعددة المشاهد. في معظم إنتاج مسرحيات ماميت تسود استراتيجية التقليل للفواصل بين المشاهد وكثيرا ما كان ذلك يميل للتناقض مع الانطباع القصصي الذي تعكسه الصفحات المكتوبة. في إنتاج ألبرت تاكازوكا Albert Takazaukas بنيويورك لمسرحية الانحلال الجنسي في شيكاغو على سبيل المثال يأتي المشهد تلو

الآخر دون توقف- ولكن شعورا بالاضطراب يتولد بسبب اختصار الإعداد المسرحي لكل الفجوات بين هذه المشاهد. وقد احتوت العروض الأولى لكل من حياة في المسرح، وقارب البحيرة، وموتور الماء، وإدموند على خلفيات قلصت من الانطباع الخيالي دون الانتقاص من التضاد في التقابل بين بعض من أهم المشاهد. وكثيرا ما تزيد عملية إضاءة المنطقة من انسيانية هذا النوع من العروض، وقد استخدمت أحيانا لدرجة أن المشاهد المفردة قد تداخلت. في إدموند، على سبيل المثال، استخدمت الإضاءة لتخلق شعورا بالدوار وكذلك لتضفي جواً من الحتمية المشؤمة التي تعمل فوق مجال عرضية الإنسان وقد أكدت الإضاءة أيضا نمط الدائرية في عرض موشر للفراغ الذي يوحى بالسجن. وقد ولد تسليط كيثن ريجدون Kevin Rigdon للضوء من كشافات الإضاءة العالية توزيعا باردا منفرداً أتى متخفاً بعض الشيء عن الحدث: فالمشهد ربما يبدأ باظلام، وعندئذ فقط يمكن للضوء أن يعطي ما استطاع من إيضاح. ويعادل هذا المسرح الطريقة السينمائية التي يسمع فيها صوت المشهد الجديد قبل ظهوره أثناء الإظلام أو أحيانا حتى قبل أن تخبو اللقطة الأخيرة من المشهد السابق. والنوعية السينمائية للحدث المتضمنة هنا تسرى أيضا خلال مسرحيات ماميت التي يجعل فيها خطين أو أكثر من الحدث في حالة عمل معا. في مسرحيته القصيرة ماسح الأحذية Shoeshine، على سبيل المثال، نراه يقتحم ما بين حدثين على نفس القدر من الأهمية؛ وفي جلين جاري جلين روس يثير ما يشبه الفوضى عند إحدى النقاط في المشهد الثاني في وقت يكون فيه أربعة أحداث في حالة عمل (بمعنى إخراج النوايا في شكل تمثيل)؛ وفي موتور الماء يتزامن تشكيل أطر عديدة للحدث في الوقت ذاته. وتلاحظ هذه الاستراتيجيات بشكل بارز أثناء الأداء. وتؤكد هذه الاستراتيجيات على أن التوحد مع شخصيات معينة والفرع الأخلاقي تجاه سلوكهم- التقمص العاطفي والنفور البرختي Brechtian- يعملان معا في المسرح بطريقة معقدة وتراكمية. فالجمهور ليس لديه الوقت ليلقى بحكمه أثناء الفواصل الزمنية بين المشاهد على نمط المسرح البرختي، كما يبدو أحيانا بشكل ضمنى في الشكل المكتوب للنص.

والى حد بعيد، فإن أهم منطقة فى المبادرة الإخراجية عند استيعاب نصوص ماميت هى ما يتعلق بملء وتحديد روح النص. فعلى أحد المستويات يرتبط هذا بالكساء الشرعى لما يبدو أحيانا كهيكل هزيل عديم الفائدة. وهو ما ينطبق على بعض المسرحيات أكثر من الأخرى. على سبيل المثال تبدو موتور الماء عملا مختلفا وهى على الورق. ولكن لا يلبث زيف هذا الانطباع أن يتأكد حيث المعنى وراء السطور المختصرة هو أن المسرحية تتفتح بطريقة أكثر إيحائية على المسرح. والكثير من حياة فى المسرح يبدو مملا ورتيبا على الورق؛ فمشاهد المحاكاة الساخرة التى يؤدى خلالها كل من روبرت وچون أدوارهم من الريبيرتوار لجمهور غير مرئى، تبدو أحيانا هزيلة، ومتكافة وثقيلة الدم. هذه المشاهد فى الحقيقة تعطى المخرجين فرصة رائعة للمحاكاة الساخرة لأنماط الدراماتيرج القديمة والمسرحيات الكلاسيكية ولكن أيضا لأساليب التمثيل والإعداد المسرحى. فمشهد تشيكوف الانطلاقى (المشهد ١١) قد أصبح فى ايدى جوتيريز، على سبيل المثال، مشهداً فصلت فيه الوقفات الطويلة المملة بين مشاكل تافهة بشكل مؤلم تدور حول فتح أو إغلاق النوافذ. وقد تحول المشهد إلى واحد غير ذى صلة ولكن أكثر مرحا فى بطئه بعد أن تخلله عزف رتيب لآلة البالايكا والأصوات الليلية التى اعتاد تشيكوف أن يمقتها فى إخراج ستانسلافكى لمسرحياته. وقد أقحم جوتيريز أيضا قصة يظهر فيها چون وهو يمزق أحد المخطوطات بطريقة متشنجة وذلك فى محاكاة ساخرة لانتحار تربليف Treplev فى مسرحية النورس The Seagull، وهو ما يمثل نوعا من الفكاهة بالنسبة للمثقفين من هواة المسرح، ربما. ولكن كل واحد من المشاهد الأخرى التى تحاكي مسرحية نويل كاوارد Noel Coward ما ثمن المجد؟ What Price Glory، ومسرحيات أونيل O' Neill البحرية موت دانتون Danton's Death ورجال فى الزى الأبيض Men in White، يقدم كل واحد من هذه المشاهد فرصة أكثر شمولية وصخبا للمحاكاة المسرحية الساخرة مما يبدو على الورق. وهكذا تنطوى نظرية الحد الأدنى عند ماميت- كما هو عند أى كاتب مسرحى من الطراز الأول- على أنواع من المواقف يأتى فيها العرض فضفاضا ثريا بالرغم من أن النص يبدو مقتصداً.

إن تحديد معنى النص عند ماميت كثيرا ما يقرر كيفية تفسير الجمهور لأي مشهد هام. في هذه الحالات على المخرج أن يهتم بنية الشخصية المتحدثة، بمعنى وإيقاع كلماتها؛ بل والأكثر إشكالية، أن يكون مهتما بقصد وشعور الشخصية المستمعة أو الصامتة.

تحدث ماميت بخفة عن محاولاته لوضع نظرية المجال الموحد Unified Field Theory في المسرح. إن التحدى الذى يجده الجمهور في ستيعاب ما يرمى إليه المتحدث يعتمد بشكل كبير على بلوغ الإيقاع الصحيح للحديث في العرض. ككاتب مسرحى... ما يراه المرء كواحد من أفراد الجمهور هو قصد الممثل... بل إن أكثر من سماع الكلمات هو ما يراه من نية الممثل كإنسان؛ فما نراه في أى إنسان هو النية الحقيقية وليس الطلاء بل ولا ما يحاول إقناعنا بتصديقه، وليس محاولته للتلاعب بنا، بل قصده الحقيقى، وأن النية الحقيقية للشخص دائما ما تتجلى تعبيرا في إيقاع حديثه. لذا... تستطيع... أنت أن تتصور النية من خلال التصور الصحيح لإيقاع الكلام^(٩). هذه النظرية تفسر جزئيا اهتمام ماميت الشديد بالبناء الإيقاعى للحوار، والتكرار، والإلقاء المترامن، والتداخل، والمقاطعة أثناء الكلام، والجمل المبتورة، وغرائب النطق، وإقحام الأصوات التعجبية غير اللفظية في وسط العبارات. وتوحى النظرية أيضا بأن إيقاع الجمل ربما يكشف النوايا التى تتعارض والمعنى الصريح للكلمات. ولكى يكشف الصوت والإيقاع عن قصد شخصية ما، فلا بد إذن أن تترجم الإيقاعات بدقة في الأداء وهو ما يعنى الانتباه للعلامات الديناميكية من جانب المخرجين والممثلين بما يشبه الانتباه الشديد للموسيقين عند أدائهم لقطع من مؤلفات شوبرج Shoenberg أو إليوت كارتر Elliott Carter. ويعى ماميت أنه لا يمكن ضمان ذلك. بل إن القارئ اليقظ واللبيب معرض لأن يفقد متابعة الإيقاعات التى تتخلل الكلمات والجمل المكتوبة. وطبقا لمبادئ ميزنر Meisner وماميت فى التمثيل، فإن المؤدى يعيش اللحظة، وتتأثر إيقاعاته بكيفية رد فعل شركائه فى المشهد. وأحيانا ما يكون هناك صعوبة شديدة، فى نصوص ماميت، فى استنباط نوعية رد فعل شخصية ما تجاه شخصية أخرى أكثر تسيدا وحديثا أو كيف

يمكن تلقين ذلك للمتحدث وبالتالي التأثير على إيقاعاته. وربما لا يتأكد وسط مجموعة من الشخصيات من هو مستمع ومن ليس بمستمع أو ما إذا كان المتحدث واعيا بردود الفعل. هذه الألغاز يمكن أن تبقى بلا حلول حاسمة مع قراءة المسرحية أو سماعها في عرض إذاعي؛ ولكن لا بد من حلها بطريقة أو بأخرى عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح ومن خلال طبيعة الأداء المسرحي نفسه.

ويمكن للمشكلة أن تتضح بشكل أكبر خلال المسرحية القصيرة برير دي شين Prairie du Chien (١٩٧٩). الفكرة الرئيسية هنا والعامل الحاسم يتمثلان في قصة تروى وتسمع (أو لا تسمع) بواسطة الشخصيات الأخرى الحاضرة في المكان. هناك خيطان من الحدث يسيران في تزامن واحد في عربة القطار الذي يمر ليلا بولاية ويسكون. في أحد هذين الخطين ينسج أحد الشخصيات لأب شاب يرافقه طفله النائم حكاية عن الغيرة الجنسية وجريمة قتل وأشياء خارقة للطبيعة. في الخط الآخر رجلان يلعبان الورق، وفي النهاية يتهم أحدهما الآخر بالغش في اللعب وتطلق حينئذ طلقة رصاص. فإذا كنا نقرأ المسرحية (أو نسمعها عبر الراديو) ربما نستنتج أن حكاية القتل والغيرة قد أثرت على المقامرين وأوحت إليهما بإتيان نفس النوع من العنف الذي سمعا له وصفا. ولكن لم يكن هذا هو الحال في عرض موشر على المسرح. وأهمية القصة وحكايتها لا تمثل محورا كما توحى بها الكلمات وحدها، ولكنها تعززت بوضوح الحقيقية المشهدية المحيطة. في هذا العرض لم يكن للقصة أي تأثير على النهاية العنيفة للعبة، بل لم يكن اللاعبان يستمعان إليها. فالعنف في الحكاية وكذلك في اللعبة لم يحدث إلا لكي يبرز نفسه في كليهما وفي الوقت ذاته - وهو ما جعل المسرحية بشكل ما أكثر إزعاجا.

ولكن هناك العديد من اللحظات في مسرحيات ماميت يكون فيها رد الفعل من قبل الشخصية الصامتة عاملا حاسما وحيويا في تقرير ما إذا كان المشهد، أو حتى المسرحية كلها إيجابية في نتائجها أم سلبية. ولنتأمل المشهد الذي يحاول فيه دان إيقاظ دب في الانحلال الجنسي في شيكاغو. فهل كانت دب نائمة عندما كان دان

يحاول التقرب منها؟ هل كانت مستيقظة ولكنها تتظاهر بالنوم؟ هل كانت نصف مستيقظة؟ وماذا كان رد فعلها قبل أن يلقي بجملته الأخيرة التي قال فيها هل أيقظتك؟؟ أو لنتأمل رد فعل روما تجاه حكاية الصفقة الكبيرة التي عقدها ليثين في الفصل الثاني من جلين جاري جلين روس. فماميت يصرح بأنه لم يقصد أن يجعل استحسان وتصديق روما لليثين عند هذه النقطة يتسم بأى نوع من المرواغة الزائفة^(١٠). ولكن ليس هذا بواضح في النص- ويمكن للمخرج أن يختار أى موقف يتخذه روما. إن فهم مسرحيات بكاملها يمكن أن يتوقف على فهم هذه النقاط الغامضة- وعلى الحلول التي تقدمها مختلف رؤى الإنتاج لها. ففي قارب البحيرة، على سبيل المثال، يمكن أن يساعد رد فعل ديل Dale تجاه سعادة جو Joe بعودة الطباخ المفقود على أن يجعل من المسرحية تجربة سعيدة أو كئيبة بالنسبة للجمهور. وكما رأينا فى إدموند، يشدد موشر على الأوجه الإيجابية للحظات الأخيرة لإدموند مع السجين الزنجى حيث كلاهما فى غمرة السكينة والانسجام كما تشي بذلك إيقاعات حوارهما والقبلة الأخيرة التي يتشاركانها. فى الشال يجرى التأكيد على التلوين الإيجابى فى اللحظات الأخيرة بين جون والفتاة (أ). فى لم الشمل لا يتأكد من النص وحده نوع النفوذ الذى يمارسه برنى على كارول- سواء أكانت تستمع إلى حكاياته التأملية بإحجام أو ببرود أو بضيق صدر أو بأى طريقة أخرى. وقد جعل إنتاج موشر المسرحية تبدو أكثر إيجابية مما تبدو عليه على الورق. واستمليت كارول لناحية والدها بفضل قصص الأخير، ودفاعه عن نفسه، وحججه ومحاولاته لأن يكون صادقاً معها. فى توجيهه لليندساي كراوس Lindsay Crouse، يشير ماميت إلى أنه أثناء المشاهد التي تستمع فيها إذا كانت الإجابة داخله فإن ذلك يعيد إليك الحياة. وإذا كانت داخلك أنت فإنها تؤدي بك إلى الموت^(١١).

ومع كل المشاكل التي يسببها هذا النوع من الغموض فى نصوص ماميت للمخرجين والنقاد، فإنه يظل ذا صفة إيجابية. والتنويعات التي تنجم عن اختلاف التفسيرات يمكن أن تؤدي إلى تنوع فى الإنتاج، وهى إحدى الخصال البارزة للمسرحيات الثرية حقاً.

ولكن الجاموس الأمريكي اجتازت هذا الاختبار بالفعل. وعلى مدى حياتها القصيرة فإن تاريخ المسرحية يثبت أنها قابلة لمختلف التفسيرات- كذلك ستخضع مسرحيات ماميت الأخرى الرئيسية لقراءات إخراجية مختلفة على وجه التأكيد. وطبقا لميل جاسو Mel Gussow، فإن مختلف أنواع الإنتاج البارزة باللغة الإنجليزية للمسرحية فى شيكاغو، ونيويورك، ونيوهافن ولندن بين عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٣ كانت متميزة بأسلوبها الخاص- وينطبق ذلك بحق على نوعين من إنتاج المسرحية على مسارح برودواى: أحدهما هو إنتاج أولو جروسبار Ulu Grosbard عام ١٩٧٧، والآخر هو لأرفن براون Arvin Brown الذى بدأ فى نيوهافن عام ١٩٨٠ واعتلى برودواى بعد ذلك بثلاث سنوات.

العديد من الحلول الإخراجية المرتبطة بالمناظر المسرحية، والتمثيل، والإيقاع، وتفسير المعنى الكامن للنص، والنغمة ولدت رؤى مسرحية مختلفة فى جُلها وإن كانت جميعها أمينة فى التزامها بنص المسرحية. والفكرة الرئيسية لكل إنتاج، كما يعتقد جاسو، هى أن الممثل يلعب دور العامل المحفز الذى يلعبه تيتش Teach. فروبرت دوڤال Robert Duvall يصور تيتش كسفاح مريض بجنون العظمة يصارع منذ البداية ليحتوى دوافع الانفجار لديه. وفى تصميمه لمحل المستعملات يحوله سانتو لوكاستو Santo Loquasto إلى رمز قاس وخطر لحطام الرأسمالية. فقد جاءت ذروة المسرحية مخيفة فى عنفها، كما أن مسحة السخرية فى ابتهالات تيتش أثناء تحطيمه لمحل المستعملات لا تكاد تحس. وعلى النقيض من ذلك أكد براون Brown على الكوميديا ذات المسحة العبثية التى تتخلل كثيرا من أجزاء المسرحية: وذلك فى العناصر الساكنة غير الخطية، وفى الإحساس بانحراف فى الخطط عن مسارها المرسوم، وفى الأحداث التى تأتى فى غير محلها وتنطوى على عواقب تافهة وقاسية. وقد بدأ هذا الإنتاج مساره فى مرحلة الانطلاق من مسرح لونغ وارف ثيتر Long Wharf Theatre. وكما صورته آل باتشينو Al Pacino، فقد بدأ تيتش ضائعا منذ البداية فى حلم عقيم، وظهر كرجل فى محنة، رجل أشعت سهر لياالى طويلة يحلم بالصفقات^(١٢). وقد بدأ محل المستعملات كما صممه مرجورى

برادلى كيلوج Marjorie Bradley Kellogg فى غالبه كبيت غريب للشخصيات أكثر منه صورة مجازية مخيفة عن الرأسمالية المنحطة. وأخيرا ظهر عنف الذروة فى معظمه كإشارة طقوسية للهزيمة، مع التأكيد بقوة على السخرية، أكثر منه ثورة عاطفية على الفشل فى تنفيذ الجريمة المخطط لها وفى بلوغ الصداقة المنشودة. وقد امتدحت المسرحية بهذا الشكل على أنها كوميديا أمريكية كلاسيكية.

وتوضح موتور الماء Water Engine هذا البعد الخاص والخادع الذى يصبح فى حالة عمل عند تنفيذ مسرحيات ماميت على خشبة المسرح. فشكل ومضمون المسرحيات يزخران بالسّمات الجدلية الواضحة فى أعمال ماميت. ومع ما يبدو عليه النص من اقتضاب إلا أن الإنتاج يثبت احتواءه على أرضية للتوسع المسرحى الضرورى والرائع. فالإطار الشكلى للنص يحمل إمكانيات مسرحية كبيرة حتى لو بدا على الورق محكم الشد والتخطيط. وموتور الماء هى خلاصة مسرحيات ماميت من حيث المضمون. فهى تنسج مع البيزنس توابعه من الضغوط التى تؤدى إلى محو الثقة، مع إمكانيات المشاركة فى إطار من علاقة المعلم وتابعه، وكذلك مع التوترات التى تسببها الضغوط الجنسية.

وحكاية موتور الماء ومخترعه كانت فى الواقع حلقة فى مسلسل إذاعى يسمى قرن التقدم The Century of Progress، كان يبث من إستوديو إذاعى عام ١٩٣٤، وهو العام الثانى لمعرض شيكاغو الدولى Chicago World's Fair. وهكذا تكون وسيلة المسرحية داخل المسرحية فى حالة عمل، ونحن- جمهور العصر الحديث- نعامل كجمهور فى إستديو إذاعى عام ١٩٣٤ ونشاهد ميلاد إبداع روائى، ونستأثر بامتياز الاطلاع على المكيدة من الخلف كما أننا نتواطأ فى التستر على الحيل التى تولدها البيئة الإذاعية. ويتهذب أكثر، فنحن مدعوون لمقارنة روح العصر السائدة فى زماننا بتلك التى كانت تسود الثلاثينيات دون أن نشأت أذهاننا بما هو واضح من المحاكاة الساخرة أو الحنين إلى المعسكرات.

والحكاية تدور حول طموح وقدر تشارلز لانج Charles Lang، عامل مكبس التخريم الذى يقوم بوظيفة أخرى هى وظيفة مخترع. فهو يبتكر محركا ميكانيكيا يعمل بالماء. يتصل لانج بالمحامى جروس Gross للحصول على براءة الاختراع. يحوله جروس إلى أحد أصدقائه، وهو ممثل لمجموعة مصالح تجارية خبيثة لا يلبث أن يسعى لشراء الاختراع كاية لمصلحتهم الخاصة. عندما يتحداه لانج، يختطفون شقيقته ويطالبون بخطة الاختراع كفدية لإطلاق سراحها. حتى الشرطة تبدو وكأنها قد تحالفت معهم. ولكن لانج بحافز من مزحة وردت فى أحد الخطابات الدورية والتي تؤكد على أن كل الناس مترابطون، يبعث بخطة الاختراع عن طريق البريد إلى الشاب برنى Bernie الموهوب علميا وهو ابن أمين المستودع المحلى. يتلقى برنى الخطة بينما يعثر على كل من لانج وشقيقته مقتولين بوحشية فى ووكيجان.

تسلك الحكاية خطا رفيعا بين التفاؤل والتحرر من الوهم بشكل ساخر ويبدو التحرر من الوهم متسيدا على الورق خاصة عند التحقق من إحياءات التشخيص. والحكاية هى توضيح لفكرة أن المصالح التجارية قد حرمت البشرية من الفوائد الإيثارية لبعض الاختراعات المذهلة بسبب سعيها للتربح. كما تعطى مثلا على التهور المدمر للبيزنس بدرجة مباشرة أكثر مما ورد فى جلين جارى جلين روس.

ويتصالح لانج مع نفس الحلم بالنجاح فى البيزنس الذى سبق أن حطم كل من هم على شاكلة تيتش وليفين فى العالم. ففى البداية تداعبه وأخته أحلام الثراء من وراء الاختراع، وعناده الشديد من البداية فى الحيلولة دون السماح لأى شخص آخر بمشاركته الأرباح المتوقعة ينبع بدرجة كبيرة من معتقداته عن الملكية الشخصية ولا تأتى سذاجته تلك من طهارة أخلاقه بقدر ما هى نابعة من أنانيته وصبيانيتها، وهى خصال تأكدت فى علاقته مع أخته ريتا Rita. وتشكل مشاهدهما معا عودة للصفات السلفية فى علاقات الذكر بالأنثى التى وردت فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو، و الغابة حيث تولى ريتا أخاها تشارلز لانج عناية الأم مع هوس مفرط يوحى بأنهما عاشقان غير منسجمين أكثر من كونهما أشقاء. (فى إنتاج شيكاغو الأول للمسرحية،

كانت ريتا فى الواقع رفيقة تشارلز وليست أخته). ويؤمن لانج بسذاجة بتكامل قانون الصفة الذى من المفترض أن يكون محل تطبيق فى مجال البيزنس والذى تصوره المسرحية على أنه مجرد زيف. ومثل شخصيات الجاموس الأمريكى، لا يستطيع لانج أن يميز بين الصداقة والبيزنس، مثل لينك Link الأضحوكة فى مسرحية جلين جارى جلين روس الذى يسعى لبلوغ تلك الصداقة فى غير موضعها. فهو يدعو جروس Gross صديقاً بعد لقاء واحد، وعلى نفس النسق يخلع جروس على زميله الخائن صفة الصداقة وذلك فى معرض عزفه على وتر السذاجة عند لانج لكى يبقيه على غفلته. ولكن لانج يؤمن بما لاختراعه من منافع للإنسانية- ويبدو هذا مبرراً كافياً لمراهنته على حياته وحياة شقيقته، كما أنه مبرر أيضاً لعدم أمانته. فقد جهز معمله بالكامل بأجهزة ومعدات استعارها من الشركة التى يعمل بها. لذا فالإثارية هنا ترتبط بشكل لافتكك منه بما يطلق عليه العامة حلم الجشع الأعظم الذى يسم أمريكا.

ومع هذا يتخلل المسرحية قدر كبير من التفاؤل، وقد تأكد هذا الجانب فى إخراج ستيقن شاشتر للمسرحية لصالح جوزيف باب Joseph Papp وذلك على المسرح العام Public Theatre فى يناير من عام ١٩٧٨. وأخرج شاشتر أيضاً أول عروض المسرحية بشيكاغو لصالح مسرح سانت نيكول فى العام السابق، وهو نفس النسخة من الإخراج التى عرضت بجنوب المدينة على مسرح بلايماوث Plymouth فى مارس ١٩٧٨، وأعيد إحيائها عام ١٩٨٥ على خشبة القاعة الرئيسية لمسرح جودمان ثيتر Goodman Theatre.

وقد أتاح إعداد المناظر المسرحية الذى قام به چون لى بيتى John Lee Beaty، وكذلك توظيف شاشتر لها، أتاح ذلك تدريباً مثيراً على ممارسة التعليق الاجتماعى وأيضاً إشراك الجمهور. فقد بدأت الأمسية بوسيلة تذكر الجمهور بازواجية مهمته، حيث إنه بالإضافة لكونه جمهوراً للمسرحية فهو يلعب أيضاً دور جمهور ستوديو إذاعى فى عام ١٩٣٤. وعلى مدى زمن المسرحية كان الجمهور يعى تماماً أنه يحظى بمزايا خاصة- فيطالب منه من خلال إشارة معينة أن يصفق وأن يشارك مع الاستوديو فى خلق حقيقة خيالية، ولكنه ذكر فى الوقت ذاته بأنه جزء من

قاعدة أعرض من الجمهور الذى سيستدرج من خلال وسيلة الراديو لكى يتقبل الحكاية على المستوى الأبسط للتظاهر بذلك . والتواطؤ الساذج الذى يطلبه المذيع المتحمس كولن ستنتون Colin Stinton فى المادة التقديمية التى لم ترد فى النص المكتوب جعل الجمهور على وعى منذ البداية بالاختلاف النغمى بينه وبين عصر كان أقل تحرراً من الوهم والخيال . وكذا فعلت آنى هات Annie Hat فى سلسلة اللقطات الغنائية التى واكبت المستوى السائد فى الثلاثينيات ووضعت فى لغة تتسم بالأمانة التاريخية، وذلك قبل البداية الحقيقية لإذاعة موتور الماء (فى عروض برودواى اضطلعت المسرحية التقديمية القصيرة السيد سعادة Mr Happiness بنفس المهمة ولكن بموارد أكثر) .

حينئذ كان الجمهور قد استوعب إحياءات التصميمات المسرحية التى ابتكرها كل من بيتى وشاشتر: وهو توفيق مثير بين الاكتفاء بالحد الأدنى وشيء أكثر اتساماً بالإيحائية الشعرية . فالبساطة المجردة لمنطقة التمثيل، بما تحتويه من الطاولات ومكبرات الصوت، قد أحدثت توازناً مع السحر الذى أضفته تفاصيل الخلفية الظليلة لغرف المؤثرات الصوتية ومفاتيح التحكم . وقد مزجت الديكورات بين زخارف الاستوديوهات الإذاعية الاستعراضية فى فترة الثلاثينيات وبين تلك الخاصة بالمسرح . وأعد المسرح أساساً ليكون بمثابة أستوديو إذاعى مع إحاطة جزئه الخلفى بالزجاج . فهناك ظلال لشخصين بديا وهما منهما كان فى تشغيل أقراص على لوحى مفاتيح سلطت عليهما أضواء خافتة بينما ترى أعلاهما ساعة حائط تبين الوقت الحقيقى وفوقها علامة على الهواء مباشرة تعطى ضوءاً أحمر عند الضرورة . وإلى اليمين تقف غرفة المؤثرات الصوتية الصغيرة مع ميكروفون ذى ذراع قابلة للتطويل والتقصير ليتابع الممثلين حيثما ذهبوا فى الإستوديو . وبداخل الغرفة هناك رجل بجانب أجهزة الصوت المركبة بطريقة بارعة والتى ليس لها علاقة أحياناً بالأشياء التى من المفروض أن تقلد أصواتها . وتتألف منطقة العرض من ثلاثة مستويات . فبموازاة الجمهور إلى اليسار قليلاً من الوسط وعلى المستوى الأسفل كان هناك مائدتان طويلتان ملحق بكل منهما مقعدان، وميكروفون مثبت على طاولة فى الجانب

الخلفى . وباقى مساحة هذا المستوى خالية، بالضبط مثلما كان المستوى الأوسط الضيق والمستوى الأعلى الأوسع . وقد اكتسبت هذه المستويات تحديدها المكانية خلال الأداء . ومثل المستوى الأعلى منطقة المصعد (إلى اليمين من المسرح)، ومستودع والد برنى (إلى اليسار) . وفى مستوى القاعة إلى اليسار من المسرح جلس أليريك جانس Alaric Jans على آلة الأرغن . وقد ساعد استخدام الميكروفونات - ذراع التطويل، الميكروفونات المثبتة على الطاولات والميكروفونات المثبتة على أعمدة - على تعيين أماكن وسط فى مواقع أخرى . فسر حكاية الخطاب الدورى يحدث أمام ميكروفون الطاولة فى ظل توزيع منخفض الزاوية للضوء والعتمة . وقد بدأ تأثير التقاليد الإذاعية واضحا فى التناقض فى الأزياء وفى التشخيص: فالزى والمظهر الجسدى الذى يظهر عليه الممثل أو الممثلة من شأنه أن يأتى بشخصية مختلفة عن تلك التى وردت فى النص .

والتصميم المسرحى قد وضع من أجل تأمين الانسيابية التامة فى بناء المسرحية لتيسير العبور بين التقاليد الإذاعية وتلك المسرحية . بل إن سرد الخطاب الدورى الذى يوحى بارتداء الخزعبات أفنعة القدر، قد تكامل عضويا مع الوسائل الشكلية الأخرى للمسرحية . فما بدأ على الورق كتداخل مقحم بين أزمنة وأماكن وأحداث مختلفة، قد أنجز فى هذا الإنتاج بسهولة ودون ترقيع . وحفظت التقاليد برفق التوازن بين الحكاية المختلفة وبين البراعة وراء بنائها، وأوحت بأن أى تقليد فى التشريع والاتصال يتأثر بالتكنولوجيا السائدة أثناء حقبة تاريخية ما . ومن خلال معالجته الخاصة لهذه التقاليد يدعوننا ماميت لأن نتأمل فى الحقيقة القائلة بأن كل الحكايات ما هى إلا تصرفات متواطئة مع زمنها وأنها قابلة للاستعانة بها مرة أخرى وأيضا للتفكيح - وأنا يمكننا أن نخضع الاتجاهات المعاصرة، والحكايات المعاصرة التى تولدت عنها لنفس النوع من التوفيق . هذه العملية تشبه ما أطلق عليه بريخت لفظ التأريخ Historification - وهى إدراك أن الحاضر ما هو إلا حقبة تاريخية أخرى خاضعة للتحليل، والتشخيص والتصحيح . ولكن الاختلاف عن بريخت يتمثل فى التجنب التام للدعاية السياسية، وفى السعادة التى تمنح للجمهور عبر إستراتيجية وضع تقاليد التجسيد من خلال وسيلتين مختلفتين وفى تزامن واحد .

•

عندما نتفحص كيفية تحديد شاشتر للنص والمعنى نجد أن ذلك كان لديه وثيق الصلة بقيادته التنسيقية لمجموعة المؤثرات الصوتية والموسيقى. كذلك كانت درجة تقديمه للتقاليد الإذاعية فى لحظة ما وما إذا كانت متوازية أو متعارضة مع النص، كانت ذات أهمية خاصة. وتتضمن تلك المؤثرات الصوتية صوت الموتور غير المرئى، والقطع الموسيقية الدينية للأرغن ذى القصبات الطويلة التى تؤكد مثالية لانج، والنغمات الغليظة النابضة التى توحى بالشر والأذى، وصوت التليفون المتقطع الذى يوحى بأصوات قد فقدت طبيعتها، والرباعية الوترية التى تذكر بالتفاولية الكوبلاندية، نسبة إلى كوبلاند Copland.

وقد أضحى الناتج الجمالى للإستراتيجية المشهدية والإخراجية واضحاً بالتدريج. وبينما تمضى المسرحية يصبح المرء أكثر اندماجاً مع القصة وأقل وعياً بالتقاليد المشتتة فى تجسيدها. فى الوقت ذاته يتناقص توظيف المؤثرات الصوتية والموسيقية الإرشادية والاستخدام البارع للفراغ الذى يوحى بالاغتراب. مع نهاية الفصل الأول تكون عملية إضفاء المعنى وإبرازه، خاصة فيما يتعلق بالإدراك والكشف، قد حققت ذاتها كمنهج فعال فى جذب الاهتمام التام، وتبقى أصداء هذه العملية محسوسة على مدى الجزء الأعظم من الفصل الثانى. والشئ الأهم الذى جعل من هذه اللحظة ذروة هو إدراك لانج بأن جميع الناس مترابطون. ففى اللحظات عظيمة الأهمية، عندما تنبلج حقيقة لازمنية خلال ثبات تفاصيل وقت معين وتقاليد وسيلية، يعرض شاشتر هذه اللحظة مباشرة- فلا مؤثرات صوتية، ولا موسيقى ولا حركة: يتوقف الصوت الأعلى. يتوقف الممثلون. يقرأ المنادى: من ذا الذى يدرك القوة الحقيقية للروح الإنسانية؟ إن معتقدات المرء لتجلب له كثيراً من الخير والألم والتعاسة. فالثروة العظيمة والشهرة بعيدتا المنال. إن الحضارة كلها تقوم على الثقة. كل الناس مترابطون. لا يستطيع إنسان أن يطالب بما استرده آخر.

لانج : ماذا ؟

المنادى : هل أخطأت ؟

لأنج : هلاً تفضلت بقراءة هذا الجزء مرة أخرى ؟

(وقفه)

المنادى : بكل سرور .

(وقفه)

كل الناس مترابطون

لأنج : نعم ، نعم .

المنادى : لا يستطيع إنسان أن يطالب بما استرده آخر.

إن القوة التى أضفيت على هذه اللحظة من خلال التقديم البسيط قد انتقلت إلى الانقلاب التالى. فبينما يهدد المحامى لأنج للمرة الأخيرة، يقدم المذيع فى بجهاموس هيل Bughouse Hill صورة لتحقق النبوءة عندما تبدأ أمريكا بلوغ قدرها الحاقق كعالم جديد. فرئيس الجلسة، أملا فى أن يجد أى دفع، يسأل: هل يريد أحد أن يقول شيئاً؟ هل يريد أحد أن يتكلم؟ ولكن تأتى الإجابة على كل سؤال فى شكل صمت مطبق وهو ما يوحى بفراغ من العجز الأخلاقى، عجز مثبت كذلك الذى ينحدر من الجاموس الأمريكى بعد صرخة تيتش أثناء تحطيمه للمحل قائلاً ليس هناك شىء.

فى اللحظات الأخيرة أطاح شاشتر بالمسرحية بعيداً عن الظلام. فساعى البريد الذى دخل لتوه يسلم الأب خطابات، هذه الخطابات مقلدة. ثم يتجه صوب برنى ويقول: يبدو أن لدى خطاباً لك أنت أيضاً، والخطاب الذى يتلقاه به الخطط الحقيقية. يتضمن نص المسرحية سطوراً فى آخرها تعزيز لتفاؤلية هذه اللحظة، كما توحى بأن الخطط لن تعيش، حتى أنه بين طوايا المخطوطات المتهرئة والقذرة التى أسىء تخزينها فى خزائن الكتب المستعملة تسكن بقايا هذه الحضارة وحضارات أخرى. علم غامض فى حالة تحول من صعوبة المنال إلى الخفاء بينما نحن مستمرون فى

اندفاعنا. إننا نعرف أن ذلك حقيقى. ولكن شاشتر يقدم لحنا لطيفا مصاحبا بموسيقى الكمان الموسية التي يعزفها أالريك جانز Alaric Jans. وقد حيدت الموسيقى أهمية الصوت التالى للخطاب الدورى بما تحمله من معادلة صعبة بين الترابط الإنسانى والحيل الخرافية. يستمر برنى فى التحديق فى الخطط، ثم يقرأها أخيرا ويعلن المنادى نهاية المعرض اليوم وأن التذاكر لدى الجمهور يمكن استخدامها أيضا فى الغد.

فى النهاية يذكر الجمهور بدوره كجمهور عام ١٩٣٤ وكجمهور معاصر، وكذلك بالفارق بين الحقتين. وكانت النتيجة هى خلق نوع من القلق. ويتمنى المذيع وبنفس الصوت الواثق العذب الذى جاء به فى بداية المسرحية، يتمنى لجمهور عام ١٩٣٤ ليلة سعيدة ودافئة. هذه الرواية بدورها قد فجرت وأعيد وضع الجمهور فى دور جمهور معاصر عندما خرج الممثلون ليتلقوا تحية النهاية التقليدية، مما أزال حاجز الزمن. استطاع ماميت بمساعدة مخرجه مرهف الحس أن يؤدى رواية على غرار روايات بيتلهاهيم على المسرح وفى الوقت ذاته أن يكشف عن بعض من مرواغاتها وتضارباتها البنائية.

يدور فى معظم مسرحيات ماميت صراع بين توجه إيجابى نحو الاتصال وتحرك سلبي صوب الانعزال الذى تشجعه روح البيزنس المدمرة. ولكن عندما تعلى المسرحيات خشبة المسرح فإن الجانب الأول من الصراع هو الذى يبرز بشكل أكبر. فى نظرية ماميت عن التمثيل يقوم أساس التكنيك المفضل لديه على أداء الممثل فى اللحظة واستجابته الصادقة للدافع الذى يأتى من الممثلين الآخرين. وربما يكون من البديهي أنه فى أى إنتاج لأية مسرحية يميل الحضور الجسدى للممثلين إلى تأكيد الجانب الاتصالى حيث يتفاعل الممثلون معا فى الأداء- وحتى لمسة التصميم على عدم الاتصال تنطوى على استعراض لعمل جماعى. وهذا مجرد جزء من ذاك البعد الإضافى الذى يدركه بيتى Beatty فى مسرحيات ماميت عند عرضها.

(8)

ماميت فى محيطه

Mamet in Context

عند إجراء دراسة تمهيدية عن ماميت لابد أن تلقى مسرحياته الرئيسية الاهتمام الأكبر. فماميت يحظى بموهبة فنية متعددة الجوانب. وقد حان الوقت لأن نكمل الصورة بنظرة سريعة على أعماله الأخرى. فهناك مقالات نقدية ومقالات صحفية من آن لآخر، ومعالجات لمسرحيات كتبها آخرون، ومسرحيات للأطفال بالإضافة إلى أعمال جارى إنجازها. والأهم هو وجود مسرحيات قصيرة معينة واسكتشات كان مصيرها الإهمال المسرحى النسبى بسبب قصرها أو لما تفرضه من التزامات على الجمهور. وعلينا أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار مكانة ماميت فى إطار المحيط الأرحب للدراما والمسرح على الرغم من أنه فى تلك المرحلة من حياته العملية لا نستطيع أن نبلغ إلا تقييما وقتيا.

تلقى مجموعة مقالات ماميت المعنونة الكتابة فى المطاعم *Writing in Restaurants* ضوءا قويا على أغراضه فى مسرحيات بعينها وعلى أعماله إجمالا. وفى معظم الأحيان تتناول هذه المقالات القضية الأعظم، وهى الانحراف فى المجتمع، بالإضافة إلى الموضوع الذى يتكرر كثيرا وهو هوس الأمريكيين بالبدع الجديدة وبكل ما هو زائف. وتنحو العديد من المقالات منحى تعليميا صريحا محفزا، ولكنه لحسن الطالع غاب عن المسرحيات نفسها.

من بين الأعمال التى عالجه ماميت عن كتاب آخرين مسرحية بيير لافيل *Pierre Laville* النهر الأحمر *Le Fleuve rouge* (١٩٨٣)، ومسرحية تشيكوف بستان الكرز *The Cherry Orchard* (١٩٨٥) اللتان جاءت معالجتاهما مخلصا للبناء والموضوع الأصليين ولكن فى حالة تشيكوف جاءت أقل أمانة فى النغمة والحديث. فالنسخة المعدلة لماميت عن بستان الكرز غيرت النمط الاتساقى

للمترجمات والمعالجات السابقة مثل تلك التي قام بها دافيد ماجارشاك David Magarshack وستارك يونج Stark Young. فما يعتبر في كثير من الأحيان إخلاصاً زمنياً للنغمة والمزاج قد رفض من أجل الإفصاح لنغمات أكثر معاصرة. فالحوار قد تفكك إلى جمل مختصرة وإيقاعات صارمة، كما تجلت بصمات ماميت المتميزة من الاضطراب اللغوي، والتكرار، وحذف أدوات الربط، والتلعثم، والوقوف والصمت عند لحظات الانهيار. وتكاد دقائق التميز الاجتماعي التي وردت في الأصل تتلاشى في معالجة ماميت. ولكن ماميت يرى أن المسرحية تدور حول رغبة جنسية لم تتحقق أكثر من تناولها وجهات نظر طبقية متعارضة^(١). وقد جاءت نسخة ماميت من المسرحية أسرة- ولكنه في معرض إزالته لبعض البريق القديم من التحفة الأصلية ربما يكون قد أزال أيضاً جزءاً من الطلاء.

أما المسرحيات الثلاث التي كتبها ماميت للأطفال فقد جاءت، وبطريقة حيوية، خالية من اللغة الطنانة والحميدة والمناصرة التي غالباً ما تتصف بها مثل هذه المسرحيات، وبالفعل خرجت مناسبة للآباء كما هي مناسبة للأطفال. كما أن جميعها تضمنت سرداً معقداً وأخلاقيات حرية بالروايات الجيدة. وتتيح المسرحيتان الأوليان فرصة ثمينة لعرض مسرحي هزلي يفيض حيوية ومرحاً.

الشاعر والأجرة The Poet and the Rent هي حكاية مجازية مرحة عن الفنان في المجتمع. وتحكي المسرحية عن شاعر يسمى دافيد يمر بسلسلة من المغامرات المضحكة في خضم صراعه للحصول على ٦٠ دولاراً هي قيمة أجرة السكن الذي يأويه. وبعد أن يرفض عرضاً للعمل في الإعلانات لدى إحدى وكالات الدعاية مقابل ٤٠ ألف دولار، يكافأ دافيد في النهاية بأن تدفع له أجرة عامين حتى يستطيع الكتابة.

انتقام باندا الفضاء The Revenge of the Space Pandas أو بنكي رودتش والساعة ذات السرعتين Binky Rudich and the two-speed Clock تهجو برفق عروضاً تليفزيونية مثل عرض رحلة النجوم Star Trek. فالبطل وصديقه في اللعب وخروف قذر اسمه بوب ينتقلون معاً إلى كوكب على بعد خمسين سنة ضوئية من الأرض على متن ساعة ذات سرعتين من اختراعهما. تعمل الساعة طبقاً

للوقت الحقيقي وكذلك لما يشبه الزمن الأبدى. لذا فهي وسيلة للهروب مما هو أرضى وأيضا للسفر إلى عالم أكثر إثارة. وقد أطلق على الكوكب اسم كرسثيو Crestview لأن سكانه كانوا يعتقدون أنه سيكون محل جذب للمستثمرين. ولكن تبين أن الكوكب مسكون من قبل حيوانات الباندا العملاقة، اثنان منها يسميان بوفى Buffy وبوتس Boots وطاغية يسمى جورج توباكس George Topax يسعى لاعتقال الخروف بوب ليتسنى له الحصول على سترة رياضية. ولكن لا يلبث معبود نهاري عجوز يسمى إد فارييس Ed Farpis أن ينقذ الثلاثي من الإعدام بمقصلة من اليقطين. ويتم إصلاح الساعة ذات سرعتين بواسطة شريحة ورقية. وأخيرا يصل ثلاثتهم إلى منزلهم فى ووكيجان فى وقت الغداء ليتناولوا وجبة فى وعاء الكاسيول كانوا يمقتونها من قبل.

أما الأمير الضفدع The Frog Prince فهي قطعة أكثر إظلاما، أكثر اختصارا، وأكثر تعقيدا فى لغتها وحبكتها وعرضها. فهي تحكى عن أمير يقطف الزهور من أحد الحقول ليهدئها لخطيبته. ولكن تأتي امرأة فلاحه، هي صاحبة الحقل، لتطالب بإعادة الزهور إليها، ويرفض الأمير ولكنه لا يلبث أن يتحول عندئذ إلى ضفدع. ولكي يعود مرة أخرى إلى آدميته لابد له من أن يقبل بدافع من الحب المنزه من قبل شخص لا يعرف قصته. ويتحقق ذلك فى الحال- ولكن ليس قبل أن يلقي خادمه الأمين حتفه أثناء رعايته له. ثم يعود الأمير مرة أخرى ليقطف الزهور- ولكن هذه المرة من أجل أن يضعها على قبر خادمه الصدوق. ومرة أخرى تطالب المرأة الفلاحه بالزهور، وبينما الأمير على وشك الرفض إذا به يفكر مليا فى الأمر، فينحى أنانيته جانبا، ويعطى المرأة زهورها. وتتجلى فى الأمير الضفدع، أكثر مما بدا فى مسرحيات ماميت السابقة للأطفال، أفكار مأخوذة عن مسرحيات للكبار، أبرزها فكرة الجنى والنمط الأسطوري على غرار نمط كامبل Campbell الذى يتضمن المغادرة، والمبادرة والعودة.

تشكل المسرحيات القصيرة، والاسكتشات والمونولوجات بعضا من أكثر كتابات ماميت تجريبية وتطلبا للبراعة الفائقة. فهي لا تمثل مع ذلك ما أطلق عليه ماميت

إستخفافا لفظ السياسة الجمالية. فجميعها لديها شئ نقوله- وإن كان ما نقوله أحيانا ما يصيب الجمهور وحتى الممثلين بالحيرة. فإذا كان لمسرحيات الأطفال علاقة وثيقة ببعض من المسرحيات الأطول المتمركزة حول التواصل، فإن هذه الأعمال الأقصر تعزز ارتباط ماميت بالتقاليد المأخوذة عن كل من بينتر وبيكيت، حتى عندما تتعامل مع شخصيات وأماكن أمريكية بوجه خاص. تلك الأعمال تصطبغ بالجانب المظلم من عالم ماميت، والأكثر إثارة عن هذه الأعمال هي أنها تجسد شكليا شعورا بالاضطراب واللا تماسك. وكتاب ماميت المنشور حديثا (١٩٨٥) يعيد طبع كل المادة التي احتوتها المجموعة السابقة المعنونة مسرحيات قصيرة ومونولوجات Short Plays and Monologues فيما عدا بريرد شيان Prairie du Chien، وتضم أيضا المزيد من الأعمال الحديثة.

أبرز هذه الأعمال القصيرة تنأى عن العملية المعيارية للاتصال اللغوى والمسرحى، وتتعدى اهتمامات كل من بيكيت وبينتر لتخوض نطاق كتاب مسرحيين من أمثال بيتر هاندكى Peter Handke وهاينر مولر Heiner Müller اللذين يعطيان الأولوية للتقاليد التي بها تقف الكلمات موقف الأشياء والتصورات. ليتكو Litko هو مونولوج قديم كان قد أدى مع تنويعات البطة على مسرح بودى بوليتيك عام ١٩٧٢ ليشبه مسرحية هاندكى سبرشستوك Sprechstück. ويخضع ماميت للبحث كل تقاليد المسرح المؤثرة واقعية كانت أم غير ذلك، كما يتصورها الجمهور في أمسية مسرحية عادية. السجين الأسباني The Spanish Prisoner (١٩٨٥) هي مجموعة مختصرة ولكنها مكثفة، ومكونة من اثنتين من التنويعات التي تعزف على موضوع الرغبة فى الاستغلال. أولى هذه التنويعات تسلط الضوء على صورة سفينة أسبانية ضخمة اختفت أثناء إعصار وهي تحمل على متنها ثروات انتزعت من الرعايا المتهورين. الثانية تركز على موت شاب زنجى واعد. وكان موشر قد عرض هذه المسرحية القصيرة فى شيكاغو كمقدمة لمسرحية الشال- التي تدور عن التسامى فوق الرغبة فى الاستغلال. وقد أضفى موشر أيضا إطارا واقعيا على الأداء أكثر مما يبدو على الورق حيث يميز بين المتحدثين الأربعة فقط بواسطة الحروف الكبيرة

(Capital Letters) فهم يتحدثون لغة معقدة وغير مفهومة، ولكن أحدهم يطرح فكرة أن الرغبة في الاستغلال قد تولدت من عالم للعقلانية فيه القيمة الأعلى فوق العاطفة. في مسرحية نعم Yes رجلان يتلعثمان ثم يصمتان بالتدريج عندما يخضعان للتجربة بعضا من كلاشيهات العاطفة والاهتمام. تنتهى هذه المسرحية بانهيال لغوى تام مثلما حدث فى إدموند حينما عجز البطل عن ذكر مبررات قتله المرأة للقس. والانهيال هنا أكثر إنهاكا للأعصاب لأنه يحدث لسبب واه. كروسباتش Crosspatch (١٩٨٥) هى مسرحية قصيرة عرضت لأول مرة بمصاحبة رفيقتها التقليدية شارع جولدبرج Goldberg Street بالإذاعة، تستعرض هى الأخرى الصعوبات فى الاتصال بينما يتقابل مجموعة من المحاربين القدامى فى أحد المنتديات. وتتسم المسرحية بالتشويق وإن جاءت شاذة بالنسبة لأعمال ماميت الأخرى من حيث استخدامها للخطاب المباشر للجمهور. ويعامل الجمهور كمجموعة من المحاربين القدامى الحاضرين فى قاعة الاجتماعات، ويمكن عرض المسرحية مع وجود نباتات بالمسرح ليؤكد هذا الإحساس. وتنتهى المسرحية بابتهالات فاشية تورط الجمهور فى القيم المعبر عنها. قبل هذا يعتلى المنصة ثلاثة متحدثون ليلقوا بأحاديث طويلة قضى فيها فرط الشراب على منطقية السرد. وبكل ما تنطوى عليه من مواطن غامضة، تصور هذه الخطابات ندما مشتركا على زمن ولى شهدوا فيه سهولة فى القتال والقتل بضمير حى. فى شارع جولدبرج، يستدعى هذا الزمن الأول بإيجابية أكثر عندما يحكى الأب لابنته الصغرى عن خدمته أثناء الحرب. وكيف أن تآكل الهوية اليهودية قد صنف بمعنى التواصل مع البشرية بينما بكى مع رفاقه الناجين من الحرب فى تجمع نورماندى.

تتناول العديد من المسرحيات الأخرى والمونولوجات أيضا موضوعات عن الفشل فى الاتصال، وعن الاضطراب والتحرر من الوهم- ولكن فى إطار من الواقعية المعيارية مع تأكيد أقل على الانفصال الظاهراتى. فى مسرحية نعم ولكن ماذا بعد Yes But So What، يجلس رجلان ويتأملان الصلة الممكنة بين الدوافع الداخلية والمصادفة فى العالم الخارجى، ولكنهما لا يصلان إلى نتيجة. فى الطعام Food،

يحاول شخصان آخران بيأس إيجاد صلة بين أنواع من الطعام وبين إطالة العمر، ولكنهما أيضا يخفقان.

وتقدم اختفاء اليهود The Disappearance of the Jews، التي عرضت عام ١٩٨٣ ولكنها لم تنشر بعد، تركيزاً أطول على نفس الموضوع، لتماثل لم الشمل ولكن بقتامة أكثر. تجرى أحداث المسرحية في أحد فنادق شيكاغو وتدور حول لقاء بين رجلين في أواخر الثلاثينيات من عمرهما يلتقيان لأول مرة منذ عدة سنوات. جوي Joey وهو عامل مطعم وبوبي Bobby جاء من الجنوب في زيارة قصيرة. وتتألف المسرحية في مجملها من محادثات تكشف عن أن الألفة، إن وجدت، لا يمكن محوها. ويبدأ اللقاء بذكريات عن الرفيقات القدامى ولكن التفاصيل تبقى مشوشة. كلا الرجلين خاب أملهما في زواجهما، بل إن واحداً منهما قد انهار تماماً. وبينما يحاولان العثور على صلة بميراثهما اليهودي، فإنهما يبحثان عن جذور تلك التقاليد في كل من أوروبا وأمريكا ولكنهما لا يجدان سوى القليل مما يمكن لمسه ومما يعطى إحساساً بالمعنى. ويرثي جوي كل شيء بعيداً عنا في هذا الزمن. فنحن ليس لنا أية روابط...^(٢). ويقول فيما بعد أنه يعتقد بأن هناك مجتمعات وجد الناس بها هدفاً من خلال الطقوس والاحتفالات والصلاة، ولكن بالنسبة له أعتقد أنني ابتكر الطقوس، ولكنني لا أحفظها أبداً. ويعترف أنه وزوجته قد التحقا مؤخراً بمعبد يهودي، ولكنه جديد، كما أنه يوحى بعدم تأثيره:

بوبي : ماذا تفعل ؟ هل تذهب هناك...

جوي : ... لقد التحقنا به مؤخراً...

بوبي : حقا.

جوي : نعم (وقفه).

ثم يعاد تدوير موضوع المرافقات القدامى من الفتيات. في النهاية يريد جوي سجائر ولكن ليس لدرجة أن يذهب خصيصاً لإحضارها. فيسأل بوبي عما إذا كان يرغب في

سجائر وما إذا كان علي استعداد للذهاب، فيجيبه بوبي: أكاد أريد ذلك، ولكنني غير مضطر. تبدو هنا الرغبة في التواصل بين الشخصيات أكثر ضعفا مما ورد في مسرحيات ماميت كلها، كما تتسلل في صمت إلى المسرحية واحدة من أكثر رؤى ماميت اكتئابا ومماثلة لنمط بيكيت.

وتخفف الاسكتشات المتجمعة تحت مظلة من العناوين أبرزها الساعة الزرقاء The Blue Hour، واسكتشات قرمونت Vermont Sketches، تخفف من استثارة الفراغ الشخصي من خلال شعور أكثر قوة بالواقع السياسي الاجتماعي. وثاني اسكتشات قرمونت المسمى بنتس باوند زاورلد راوند Pint's a Pound the World Round يتناول الصعوبات التي تواجهها المشروعات الصغيرة في البقاء أمام منافسة التجمعات التجارية الاعتبارية التي لا ترحم. والجزء الافتتاحي القوي لاسكتش الساعة الزرقاء يلقي الضوء على مواجهة عنيدة بين طبيب ومريضة تتهمة الأخيرة باستغلالها وفرض رسوم كشف باهظة عليها. تمزج في قرمونت القديمة In Old Vermont بدهاء بين الرهبة الميتافيزيقية والتقرير الاجتماعي. والمسرحية عبارة عن حوار بين رجل وامرأة يعيشان في مزرعة حديثة وأمنة في قرمونت. ولكن رضا الحاضر يتوارى عندما تبدأ مخاوف من الماضي في غزو هذا المحيط العائلي الدافئ، وذلك عندما ترى السيدة حلما عن مذبحه هندية تبدو فيها صور أعضاء تناسلية قد مزقت إريا ولحوم بشر قد شوهتها النيران وذلك في ثأر عنيف لعمليات الاستغلال ومصادرة الملكيات. وهنا نتذكر كابوس نيك وحكايته عن الدب في ذروة مسرحية الغابة. هناك ختان رئيسيان للتأثير أو المقارنة التي تفسر بطريقة ما كيف أن أعمال ماميت تروق للجمهور الأمريكي والعالمي. فالأول ذو صلة بالخط الرئيسي للثقافة الدرامية الأمريكية الواقعية. والثاني يتعلق بمأثور بينتر وبيكيت الذي يبرز استشعار الأخطار، واللا استمرارية والغموض من خلال نبرات ميتافيزيقية عالية. ويقر ماميت نفسه بتأثره بالمصدر الثاني. ويعترف بأنه تأثر بينتر في قراءاته المبكرة لأعماله مثل العودة The Homecoming، الطابق السفلي The Basement (١٩٦٧)، سيناريو فيلم

سينمائي مثير)، والاستكشافات الاستعراضية الساخرة. ذكر ماميت لميل جاسو بأنه يشعر بحرية هائلة بفضل استكشافات بنتر- حرية في التعامل بعمق مع مثل هذه التفاصيل الدقيقة على ما هي عليه. بالطبع، لقد تأثرت ببيكيت وبنتر. فإذا كنت ترقص رقصة حديثة فكيف لك لا تتأثر بمارتا جراهام Martha Graham^(٣). وقد مثل ماميت أيضا في العودة. وفي عام ١٩٨٣ كان بنتر عونا عظيما لماميت في تدشين أول عروض جلين جاري جلين روس.

لقد كان النطاق الأمريكي هو المحيط الرئيسي لماميت ككاتب مسرحي وكرجل مسرح- وفي نفس الإطار من الدراما والمسرح الأمريكيين يمكن لماميت أن يتبوأ مكانة متألفة. في المرحلة الثانوية وفي هال هاوس Hull House بدأت علاقته بأعمال كينيث بروان، تاد موسل، موراي شيزجل والعديد من الأعمال الاستعراضية. في ساكند سيتي Second City كان اطلعه على الكوميديا الارتجالية المتأثرة بسلز Sills، وسبولين Spolin والبناء الهزلي القصير. ولم يلبث ماميت أن أضحى سريعا على دراية بالتقاليد الأمريكية الأدبية وكذلك بالواقعية الاجتماعية الدرامية. وأقر باكراً برغبته في كتابة هذا النوع من المسرحيات^(٤). وقد قارن مسرحية لم الشمل بالفصل الأول من مسرحية أونيل O' Neil أنا كرسى Anna Christie؛ كذلك ترتبط مسرحية قارب البحيرة بمسرحيات البحر القصيرة لنفس الكاتب. وقد عالج ماميت وأخرج مسرحية ما وراء الأفق Beyond the Horizon، ووصف الفصل الثاني من جلين جاري جلين روس على أنه نوع من الولاء لسدنى كينجلى Sidney Kingsley^(٥). وذكر ماميت في مواطن عديدة تأثيرات بعينها جاءت من الآداب والدراما الأمريكية منها: هيمنجواي (أكثر المصادر تأثيرا في أمريكا، كما أن بنتر أكثرها في أوروبا)، دريزر Dreiser، مينكن Mencken وكاتب شيكاغو المسرحي والاس شون Wallace Shawn.

من الممكن أن تكون المؤثرات الأعظم التي نبعث من التقاليد الواقعية الأمريكية قد جاءت، ليس من الكتابات المسرحية أو الروائية، وإنما من التمثيل والعرض المسرحي. إن تقنيات توطيد ما فوق الموضوعية، وتقسيم المسرحية إلى خط مباشر من

النبضات، وتحديد الحدث الأبرز لكل نبضة، ووضع هذه الأحداث بوضوح موضع التمثيل ولكن مع التجاوب في كل ليلة على المسرح مع اللحظة ومعاشتها- كل هذا يشكل الدعامة الأساسية لتقاليد الأداء لدى الواقعية الأمريكية، وبالتالي يكون لها أثر يحمل في رحمه بذور النمو المستقبلي، على شكل وأسلوب معظم المسرحيات التي كتبت لتؤدي على المسرح الأمريكي. ففي الوقت الذي يمكن فيه عزو التقنيات إلى ستانسلافسكي والرعيل الأول من تلاميذه، فإنها تدين أكثر لسنوات التوهج في الثلاثينيات وكذلك للجروب ثيتر Group Theatre.

عندما بدأ ماميت مسيرته في بداية السبعينيات كانت تلك التقاليد تتعرض لحرب عنيفة. وقد طورت فرق مثل ذا ليفنج آند أوبن ثيتر The Living and Open Theatre ، وبيرفورمانس جروب Performance Group بالإضافة إلى فرق أخرى، طورت مسرحاً سيرالياً يقوم على التخلي عن الحبكة، والشخصيات والحوار الواقعي حيث تجلت بشكل بارز نظرية أرتو Artaud وتطبيقات جروتسكي. عندما استعادت الواقعية مكانها في السبعينيات، لم تكن هي نفس الواقعية الشفافة للزمن الماضي. والتقاليد التي تتخلل المسرحية القديمة جيدة الصنع- الحبكة الخطية، التشخيص كامل الالتواء، والحوارات ذات الغرض التقليدي التي تدفع بالحبكة والتشخيص- تلك التقاليد قد جابهت تغيرات عظيمة. وقد قامت الحككات غالباً على الحدث المباشر أو السكون؛ وكثيراً ما عجزت الشخصيات عن شرح دوافعها، كما بدت غير واثقة من تاريخها. وكثيراً ما عمل الحوار كشعر مستقل منفصل عن الحبكة وعن تطور الشخصية. وقد أضحت الواقعية الآن أكثر من كونها فاحصة لذاتها، وجاءت ملونة بشكل يصعب محوه بالعبثية المأخوذة عن المأثور الأوروبي لدى كل من بيكيت وبنتر، وأطلق عليها الواقعية الجديدة (ريتشارد إيدر Richard Eder)، والواقعية المجددة (كريستوفر بيجسبي Christopher Bigsby)^(٦)، وذلك استشهادهً باثنين فقط على سبيل المثال. وقد أثر ظهور هذه الواقعية حتماً على الإخراج وعلى تصور الجمهور لأعمال ماميت، كما سبق لها أن فعلت ذلك بالعديد من بنى جنسه من كتاب الدراما.

أحيانا ما ارتبطت أولى مسرحيات ماميت بأعمال كتاب مسرحيين برزوا في الفترة السابقة عليه قليلا- كتاب من أمثال جان كلود فان إيتالييه Jean Claude van Itallie وميجان تيرى Megan Terry اللذين تعاملتا بشكل خاص مع التكرار النمطي Stereotypification للعب الدور الاجتماعي وتغلغله في الحياة الأمريكية. وقد تجلّى تعويلهم على التصوير الاجتماعي الساخر Caricature كوسيلة أيضا في بعض أولى مسرحيات ماميت التي جذبت انتباه النقاد.

ويلاحظ نفس النوع من التطور أيضا في أعمال بعض نظراء ماميت من كتاب المسرح. والنظر في سير بعض منهم أثناء نفس الفترة يساعد على رصد أوجه الشبه مع ماميت وكذلك على تركيز الضوء على جوانب تفردته.

غيركثير من كتاب المسرح الأمريكي، الذين اعتقد النقاد فيما سبق بأنهم عبثيون وسيرياليون، إستراتيجيتهم بداية من ١٩٧٥ تقريبا فصاعدا حتى تبلورت الواقعية الجديدة بشكل محسوس. فعلى سبيل المثال أحيانا لانفورد ويلسون Lanford Wilson المسرحية جيدة الصنع وصدر مفردات الواقعية الأولى بطريقة يغلب عليها استبطان الذات في مسرحيات مثل الخامس من يوليو The Fifth of July (١٩٧٨) وحمافة طالي Talley's Folly (١٩٧٩). وقد حل ذلك محل البناء المفتوح والعناصر السيريالية التي تخللت العديد من مسرحيات الستينيات من أمثال شويغرو إلدريتش The Rimers of Eldritch (١٩٦٦) و بلسم جلعاد Balm in Gilead (١٩٦٥). استمر جون جوير John Guare في كتابة مسرحيات تطفئ عليها الكوميديا السوداء، ولكن مسيرته بداية من موسيقى Muzeeka (١٩٦٨) إلى كوب آوت Cop-Out (١٩٦٩) إلى أحضان وإهمال Bosoms and Neglect (١٩٧٩) قد تميز بتزايد ضبط النفس في استخدام الوسائل السيريالية ووسائل العرض. وقد عبر الهجاء الصارخ لكريستوفر ديورانج Christopher Durang سبيلا من المسرحية الساخرة بشكل مريح طبيعة وهدف الكون The Nature and the Purpose of the Universe (١٩٧١) إلى المسرحية الأقرب بشكل غير مريح للسريالية الأخت ماري إجناسيوس تشرح لك كل شيء

Sister Mary Ignatius Explains It All for You. وقد عول الكتاب الصاعدون من أمثال ألبرت أوتوراتو، ومايكل كريستوفر، وبيت هنلى، ومارشا نورمان كثيرا على الواقعية الجديدة. حتى أن موهبة متألفة ومتفردة مثل والاس شون Wallace Shawn قد وظف الواقعية الأساسية لمسرحية تتسم بالنقاش البرناردى (نسبة إلى برنارد شو) لتحدث أثرا رائعا بعد أن غلفها بمسحة من السريالية، ولكن مع تركيز قوة الدفع فى مسرحياته على جدالية الحوار. إن استخدام شون للحوار كعنصر دراما تيرجى رئيسى يقرب أعماله إلى أعمال ماميت فى بعض الجوانب. ولكن حالات كل من سام شبرد و دافيد راب تستوجب انتباها أكثر للأسلوب الذى يمكن من خلاله مقارنة تطورهم فى هذه السنوات ومقابلته بأعمال ماميت.

ما زال شبرد Shepard يستخدم النغمات اللفظية كصور مجازية رئيسية للحالات العقلية لشخصياته، والعديد من تلك النغمات يتسق كقطع سيرىالية وتقديمية موضوعة مسبقا حتى وإن كانت تميل بعد ذلك للحدوث فى نطاق أكثر واقعية مما بدا فى أعماله قبل ١٩٧٥. وكما هو الحال عند ماميت، فإن استخدام شبرد للكلمات كثيرا ما لا يكون ذا علاقة بالحبكة الدرامية التقليدية - فليس هناك من سبيل لتبرير أحاديث طويلة منفردة مثل حديث هالى Halie فى الفصل الأول من مسرحية الطفل المدفون Buried Child (١٩٧٨) أو حديث ويسلى Wesley فى الفصل الأول من لعنة الطبقة الجائعة Curse of the Starving Class (١٩٧٦). ويختلف شبرد عن ماميت فى أنه، حتى عندما تنطوى هذه الأحاديث المطولة على عناصر دفاعية وأقنعة اجتماعية، فإنها تمثل أيضا نافذة على آفاق التخيل فى أذهان الشخصيات. فليست تلك الأحاديث بقصص تحكى للآخرين، بل نتاج عمليات فكر. ولأن الحوار فى هذه الأحاديث حوار استبطانى فى غالبه، فلم يرقم على إيقاعات اللغة المتحدثة كما هو فى الواقع. كما أن الحوار فى مسرحيات شبرد يميل لأن يكون أكثر غنائية وتصويرية مما هو عند ماميت. أيضا، على الرغم من أن كلا الكاتبين يعولان بكثير من التأكيد على اللغة داخل التسلسل الدراما تيرجى، فإن الهدف والأثر يختلفان فيما بينهما.

وسيرة ريب Rabe، خاصة توظيفه للغة، تقدم موازيا أقرب لماميت. فالسيرالية والبناء الممزق لمسرحيات التدريب الأساسى لباقلو هامل The Basic Sticks and Bones (1968) وأعواد وعظام (1968) قد تطورتا فيما بعد إلى بنيات أكثر تقليدية ومراعاة للوحدات فى مسرحيات رايات خفاقة Streamers (1976) و هرج ومرج Hurlyburely (1983). وفى الأخيرة خاصة تمثل اللغة مصدراً تسعى من خلاله الشخصيات لبلوغ الهوية التى تستطيع تجسيدها، كما تمثل اللغة أيضا شاطئاً أمان لبحر لا تجرؤ على مجابهة أمواجه. والشخصيات فى هرج ومرج أكثر وضوحاً، وكلماتهم أكثر ترادفاً مع هدفهم الواعى مما هى عليه لدى ماميت. ولكن، كما يقول راب فى توجيهاته المسرحية، تزخر أحاديث الشخصيات بعبارات لا معنى لها مثل (ووتشاما كالييت، ثنجاما چيچ، بلا بلا بلا، وراباتيتا). هذه العبارات تستخدمها الشخصيات لكى تظل مستمرة فى الحديث، ويجب أن تقال بدون تردد بنفس الثقة والإيمان التى يمكن أن ينطق بها المرء الكلمة المفقودة^(٧). إن الشخصيات تستمر فى الكلام لنفس السبب الذى كان يدفع شخصيات ماميت لهذا. فاعتمادهم على اللغة السهلة هو لعب لدور- الهدف منه هو الاطمئنان، الالتفاف حول الموضوع، الوصولية، واصطناع قناع لهوية تبقى الجانب الضعيف عندهم خفياً بل تبقية غير واضح تماماً لهم أنفسهم. وشخصيات ريب فى معظم الأحوال واعية لما تفعل، بينما شخصيات ماميت ليست كذلك فى الغالب. تقول إحدى الشخصيات فى مسرحية كريستوفر ديورانج تايثانيك Titanic (1974): أحياناً ما أشعر بالقلق عندما لا أصنع روابط بين الجمل. وأحياناً... لا أهتم^(٨). وفى أكثر مسرحيات ماميت سلبية ينتاب نفس التوجه الشخصيات وينتزع من الجمهور الإحساس بالفزع الأخلاقى. إن الوعى الأكثر لشخصيات ريب لدليل على توجه إرشادى وأخلاقى أكثر وعياً من قبل الكاتب المسرحى، كما أنه يثير فى الجمهور استجابة أكثر تقليدية وتعاطفية.

ويرى النقاد أن ما يفرق ماميت عن نظرائه، وما يمنحه أسلوبه المتميز وتفرد هـ الحوار. فحواره فريد حقاً ولا تشوبه شائبة، ولا يمكن أن يلتبس بحوار أى كاتب

مسرحي آخر- وذلك بصرف النظر عما إذا كان هذا الحوار جارياً في شوارع شيكاغو الجاموس الأمريكي، أو في ردهة من ردهات الطبقة الوسطى الشال. وقد أدى ذلك ببعض النقاد بالتأكيد قليلاً على علاقة الحوار بالموضوع والموقف والتشخيص. كما أدى ببعض الآخر إلى القول بأن عدداً من مسرحيات ماميت تدور حول الحديث بالخطأ وليس عمداً. ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية للمبدأ الجدلي عند ماميت: هو الفاصل بين المعاني الصريحة للكلمات والمعاني الكامنة لإيقاعاتها، بين حماس المتكلم وردود فعل المستمع، أو بين المتحدث وكلماته من جهة وبين السكوت الذي يريد أن يخفيه وينكره من جهة أخرى. وهذا الصمت تارة يجسد خطراً وطوراً يجسد إمكانية الاتصال.

صنع ماميت شهرة عالمية على الرغم من صعوبة نقل حواراته المتفردة في الترجمة، أو حتى تقطيرها عبر أفواه الممثلين غير الأمريكيين. منذ عام ١٩٨١ و الغاية تنتج في إسرائيل، وألمانيا، وسويسرا، والنمسا، وبلجيكا وهولندا بالإضافة إلى تقديمها باللغة الإنجليزية في جنوب أفريقيا وأستراليا. وفي فيينا عام ١٩٨٥ قدم المسرح الإنجليزي مسرحية كل الرجال عاهرات: تحقيق. وفي ألمانيا قدم التلفزيون والإذاعة مونتور الماء خلال عام ١٩٨٤ و ١٩٨٥. وحظيت برارى دى شيين بالإذاعة ثلاث مرات عبر الإذاعة الألمانية عام ١٩٧٩. وأذيعت لم الشمل براديو فنلندا، و إدموند بالإذاعتين الدانماركية والسويدية. وقدمت إدموند على مسارح رويال كورت ثيتر ونيوكاسل بلاى هاوس بإنجلترا عام ١٩٨٥. وفي أوائل عام ١٩٨٦ كانت جلين جارى جلين روس تعرض بلندن، ودبلن، وملبورن، وبيرث، وكيب تاون، وجوها نسبرج، وبريتوريا، وإدمونتون، ومارسيليا، وطوكيو، وميلان، وتل أبيب، وكوبنهاجن، بالإضافة إلى تناولها في مختلف أنواع الإنتاج بألمانيا، وسويسرا، وهولندا وبلجيكا. وقد سمعت أيضاً من خلال الإذاعة السويسرية^(٩). ونخلص من هذا كله إلى إمكانية ترجمة مسرحيات ماميت، كما أنه لدليل على أن مسرحيات ماميت تعنى الكثير للجمهور من غير المتحدثين للإنجليزية على الرغم من افتقادها للغة لماميت الأصلية.

ما هي أوجه تميزه الأخرى؟ في كتابه المثير عن ماميت، يؤكد كريستوفر بيجسبي على انتماء ماميت للموروث العبثي الأوروبي لدى كل من بيكيت وبنتر، وإن كان يلفت الانتباه أيضا إلى انتسابه للموروث الأمريكي الواقعي. إن قراءة بيجسبي لماميت تشد صورته المتفردة وتفسر جاذبيته عالميا. فماميت هو الكاتب الأمريكي الذي يرفض بكل جرأة يسر المواساة والاطمئنان العاطفي لجمهوره، ومن خلال تقنيات الحد الأدنى واللاتماسك، يخلق عالما تسود فيه الإنتروبيا entropy (نظام الحركة الديناميكي). ويقر بيجسبي أن مسرحيات ماميت تبدو وهي تنتهي في معظمها بإعادة الطمأنينة ولكن الإشارة البسيطة إلى المواساة أو مشاركة التجربة ليست بالقوة التي تحيد المخاوف، والنقائص والعزلة التي تكشفها حركة المسرحية^(١٠). إن الكاتب فقط هو الذي يقر بإمكانية التواصل الصادق أثناء خلقه لمسرحياته ويعتبر هذا التواصل حصنا يقي من فراغ الحياة من أقل المعاني، ويقر بهذه الإمكانية أيضا إيمان ماميت بالتواصل بين الفنانين والجمهور في المسرح. يقول بيجسبي في كتابه: إن ماميت، مثل ألبى Albee، شاعر الضياع. فالعالم الذي يخلقه عالم مجرد من التسامي، عالم لم يعد فيه الأفراد يتواصلون لأنهم لا يتشاركون شيئا سوى الموقف. إنهم مجرد لاعبو أدوار بلا جمهور، أشكال حرارية (إنتروبية) تصارع من أجل التصالح مع طاقتها المستنزفة^(١١). تلك قراءة مختزلة للغاية حيث لا تنطبق على الإطلاق على مسرحيات معينة. فهي تبخس تأثير مسرحيات بعينها عندما يرفع عنها الستار لتؤدي في حيز زمني- مكاني متصل. كما أنها تنكر على أعمال ماميت حقها في التنوع الذي تتسم به.

ماميت هو كاتب من شيكاغو، يمكن أن يعد جزءا من التراث الأدبي القوي لهذه المدينة. فهو يعتقد بأن أسلافه قد كتبوا جميعا، أخيرا، نفس القصة، قصة الإمكانية، لأن الفكرة السائدة هي أن الغرب في طور البداية، وأن الحياة قادرة على أن تفهم وأن يستمتع بها^(١٢).

كلما زاد المرء إمعانا في عالم ماميت، كلما خرج مسحورا بحيويته. فبينما يعوق شخصيات ماميت عدم قدرتها على التحرر من الشعارات المجتمعية المبتذلة، فإن

بعضاً منهم يسمو فوق الأقنعة التي فرضها عليهم المجتمع، فهم يصارعون في خضم من الضغوط نحو المنافسة وتزكية الذات لبلوغ علاقات يمكن للولاء أن يصبح بها ذا فاعلية. هم يصارعون لكي يصبحوا أكثر من مجرد مفردات في صفقات جنسية يتبادلون فيها بضائعهم مع بعضهم البعض. أو أنهم يقاتلون بمفردهم، مثل البطل في إدموند، ليعقدوا محكمة تصفية حسابات مع طبائعهم الحقيقية في موقف تقيدهم فيه الالتزامات المهنية والاجتماعية. حتى في سعيهم نحو أهداف خاطئة فإنهم يقاتلون بقوة لبلوغها غير معتمدين فقط على اللغة. ويتركنا ماميت بحذر نحتفي بنجاحهم التجريبي في التوحد، مع تجنب الإفراط في العاطفة. وفي الإنتاج خاصة يدفع ماميت بقوة بالرغبة القوية لدى شخصياته في التواصل مع بعضهم البعض من خلال التأكيد على إيقاع الكلمات التي تبدو في شكلها عارية أحياناً.

تكمُن أهمية ماميت، فضلاً عن اللغة، في حسه غير العاطفي بالأخلاقيات الاجتماعية والشخصية، في حسه الجدلي الساخر والحاد في الوقت ذاته وفي قوة العزيمة لدى شخصياته. وتكشف المسرحيات عن ثراء كامن في الاختصار، وعن تنوع في الرؤى وعن واقعية تقليدية تتسم بالكثافة التشيكوفية (نسبة إلى تشيكوف). ولا يعني هذا أن ماميت يكتب ذلك النوع من المسرحيات التي كان يمكن لأي كاتب أمريكي واقعي أن يكتبها من قبل. فمسرحيات ماميت ثرية بألوان عديدة لا تمحي تتمثل في إيقاعاتها، وبنائها، ونغماتها بالإضافة إلى حالات القلق وزوال الوهم الكاذب لأمريكا ما بعد حرب فيتنام. وكل واحدة من مسرحياته الرئيسية لها القدرة على الخضوع للعديد من التفسيرات ووجهات النظر الإخراجية المتباينة. وتلك سمات أي فنان عظيم تتذمر خصاله الخاصة من الإفراط في الأحاسيس، ولكنه في الوقت نفسه يصعب تصنيفه وتعريفه. إن إنجازات ماميت تدل على أنه كاتب مسرحي أمريكي بارز بين صفوف جيله، كاتب تحمل أعماله الحيوية والقوة التي تؤهلها للعبور إلى ما وراء حدود القومية.

References

1. Mid - Career

1. Mel Gussow, "Stage: Two Pungent Comedies by New Playwright" (review of *Sexual Perversity in Chicago* and *The Duck Variations*), *New York Times*, 1 November 1975, p. 15.
2. Richard Christiansen, "The Young Lion of Chicago Theater", *Chicago Tribune Magazine*, 11 July 1982, p. 12.
3. *Ibid.*, p. 10.
4. Unless otherwise specified, direct quotations from and biographical information about Mamet in this chapter are taken from a personal interview with the playwright in New York on 9 January 1986.
5. Quoted by Samuel G. Freedman, "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, p. 46.
6. Interviewed in *Sanford Meisner: The Theater's Best Kept Secret*, Playhouse Repertory, New York, 1984 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).
7. G. Gerald Fraser, "David Mamet (on his Career)", *New York Times*, 5 July 1976, section 7, p. 1.

8. Transcription of WFMT broadcast (Typescript in Goodman Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collections Division).
9. Unless otherwise specified, statistics for openings and lengths of run are taken from reviews published on individual productions or from the *Best Plays* series of theatre yearbooks, ed. Otis L. Guernsey Jr (New York: Dodd, Mead and Company).
10. See Ned Chaillet's review "*Sexual Perversity in Chicago/Duck Variations*", in *The Times*, 2 December 1977, p. 9; and Peter Stothard's in *Plays and Players*, February 1978, p. 30.
11. Samuel G. Freedman, "*Glengarry* is Helped by Pulitzer", *New York Times*, 24 April 1984, p. C15. Production statistics prepared by John Gersten, Rosenstone/Wender.

2. "*A Sene of Moral Dismay* "

1. Mel Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, p. 9.
2. David Mamet, "First Principles" (typescript), p. 1.
3. Quoted in *Contemporary Authors*, ed. Frances Carol Locher, 81-4 (Detroit: Gale Research Company, 1979) p. 353.
4. Mamet, "Decadence" (typescript) pp. 1-2.

5. Peter Weiss, *Marat/Sade*, English version by Geoffrey Skelton, verse adaptation by Adrian Mitchell (London: John Calder, 1965) p. 35 (Act I).
6. Quoted in Marilyn Preston, "The Dream Rises to Top in Mamet Theory", *Chicago Tribune*, 16 November 1977, section 2, p. 4.
7. C.W.E. Bigsby, *David Mamet*, Contemporary Writers Series (London: Methuen, 1985) pp. 50-1, 74-7.
8. Quoted by Hillary De Vries, "In David Mamet's Hands a Pen Becomes a Whip", *Christian Science Monitor*, 21 March 1984, p. 22.
9. Clifford Terry, "At Work and Plays with David Mamet", *Chicago Tribune*, 8 May 1977, section 9, p. 6.
10. Ross Wetzsteon, "David Mamet: Remember That Name", *Village Voice*, 5 July 1976, pp. 101-4.
11. See Michael VerMeulen, "The Language of Mamet", *Chicagoland*, 3 June 1977, p. 20; and Robert Storey, "The Making of David Mamet", *Hollins Critic*, 16, no. 4 (October 1979) p. 3.
12. Mamet, "Semantic Chickens" (typescript), pp. 2-5.
13. Bigsby, *Mamet*, pp. 61-2.
14. Bruno Bettelheim, *The Uses Of Enchantment: The Meaning and Importance Of Fairy Tales* (New York: Alfred A. Knopf, 1976) pp. 12-19, 29-37, 116-18.

15. Mamet, "A National Dream Life", *Dramatists' Guild Quarterly*, 15, no. 3 (Autumn 1978) p. 32.
16. Mamet, "Radio Drama" (typescript), pp. 3-5.
17. Robert Brustein, "On Theater: Show and Tell", *New Republic*, 7 May 1984, p. 29.

3. *Business: "American Buffalo" (1975); "Glengarry Glen Ross" (1983)*

1. Mel Gussow, "Real Estate World a Model for Mamet: His New Play Draws on Life", *New York Times*, 28 March 1984, p. C19.
2. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899; New York: Modern Library, 1934) pp. 236-8.
3. Quoted in William A. Raidy, "Will Success Buffalo David Mamet? Are you Kidding?", *Chicago Daily News*, 2-3 April 1977 (clipping in Goodman Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collections Division).
4. Quoted in Bigsby. *Mamet*, p. 111.
5. Harold Clurman, "Theatre", *Nation*, 224 (1977) p. 313.
6. Bigsby, *Mamet*, pp. 79-82.

7. Steve Lawson, "Language Equals Action", *Horizon*, November 1977, p. 43.
8. Stanley Kauffman, "American Past and Present", *Saturday Review*, 10, no. 39 (1984) p. 59.
9. David Denby, "Stranger in a Strange Land: A Moviegoer at the Theatre", *Atlantic Monthly*, 255, no. 1 (1985) p. 48.
10. Michael Billington, "Mamet Turns to the World of Salesmen", *New York Times*, 9 October 1983, section 2, p. 6.
11. Bigsby, p. 122.
12. Quoted in Richard Gottlieb, "The Engine that Drives Playwright David Mamet", *New York Times*, 15 January 1978, section 2, p. 1.

4. Sex: "Sexual Perversity in Chicago" (1974); "The Woods" (1977)

1. Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, p. 13.
2. Terry Curtis Fox and Eileen Blumenthal disagreed on the merits of *The Woods* in a composite review by three different critics, "Mamet á trois", *Village Voice*, 7 May 1979, p. 103.
3. Bigsby, *Mamet*, pp. 46-7.

4. Richard Eber, "Stage: Mamet's *Perversity*. Mosaic on Modern Mores, Moves' (review of *Sexual Perversity in Chicago and The Duck Variations*), *New York Times*, 17 June 1976, p. 29.
5. Ibid., p. 29.
6. Bigsby, *Mamet*, pp. 22-4.
7. Mamet, *All Men are Whores: An Inquiry, in Goldberg Street: Short Plays And Monologues* (New York: Grove Press, 1985) p. 199.

5. *Learning: "The Duck Variations" (1972); "Squirrels" (1974); "A Life in the Theatre" (1977); "Lakeboat" (1980)*

1. Mamet, "A Tradition of the Theatre as Art" (manuscript), p. 1.
2. Bigsby, *Mamet*, pp. 30-1.
3. In interview with Richard Barr, *Emerging Playwrights*, 1977 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).
4. Mamet, *The Duck Variations*, in "*Sexual Perversity in Chicago*" and "*The Duck Variations* ' (New York: Grove Press, 1978) p. 73.
5. Quoted in Bigsby, *Mamet*, p. 26.

6. Steven H. Gale, "David Mamet: The Plays, 1972-1980", in *Essays on Contemporary American Drama*, ed. Hedwig Bock and Albert Wertheim (Munich: Max Hueber, 1981) p. 208.
7. Richard Christiansen, "*Squirrels* Play is Extraordinary" (review of *Squirrels*), *Chicago Daily News*, 11 October 1974 (clipping in St Nicholas Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collection Division).
8. Interview with the author.
9. Interview with the author.
10. Interview with the author.
11. "The World of the Lakeboat", Goodman Theatre Study Guide to *Lakeboat*, ed. Stephen B. Scott (Chicago: Goodman Theatre, 1982) pp. 5, 11-12.

6. *Communion: "The Verdict" (1982); "Edmond" (1982); "Lone Canoe, or, The Explorer" (1979); "Dark Pony" (1977); "Reunion" (1976), "The Shawl" (1985)*

1. Mamet, *The Verdict*, final draft of screenplay, 23 November 1981, p. 48. I am grateful to Mr David Brown of Zanuck/Brown of making the Screenplay available, and to Twentieth Century Fox Corporation for permission to quote.

2. Robert Sklar, *Cineaste*, 12, no. 4 (1983) p. 47; repr. in *Film Review Annual 1983*, ed. Herome S. Ozer (Englewood, NJ: Film Review Publications, 1984) p. 1283.
3. Quoted in Trevor Thomas, "His Words Get under the Skin", *Los Angeles Times*, 17 June 1984, Calendar section, p. 40.
4. Interview with the author.
5. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series, 17 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1949) pp. 105, 162.
6. Bigsby, *Mamet*, pp. 105-7.
7. Robert Brustein, "On Theatre: The Shape of the New", *New Republic*, 5 July 1982, p. 24.
8. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, pp. 190-1.
9. *Reunion*, directed by Lamont Johnson, a Lion's Gate Production in association with ABS Video Enterprises, 1982 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).
10. Quoted in Freedman, "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, p. 64.

7. The Plays in the Theatre: "The Water Engine" (1977)

1. Quoted by Richard Christiansen, "Designing Sets Well with Beatty", *Chicago Tribune*, 15 June 1979, section 3, p. 10.
2. Interview with the author.
3. Interview with the author.
4. Mamet, "Radio Drama" (typescript), p. 7.
5. Mamet, "Realism" (manuscript), p. 1.
6. Particularly by Frank Rich. See, for example, "Theatre: A Mamet Play. *Glengarry Glen Ross*" (review, *New York Times*, 26 March, 1984, p. C17.
7. All production details cited in this chapter, other than those for *Prairie du Chien* and *The Shawl*, which were seen live at the Lincoln Center Theatre, derive from videotapes in the TOFT Collection. See Bibliography for a list of the TOFT tapes.
8. Meredith Anthony, "Nuts over *Squirrels*" (review), *Chicago Reader*, 18 October 1974, p. 15.
9. Interview with the author.
10. Interview with the author.

11. Mamet in "The Playwright Directs", WNET *Camera Three* (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).
12. Mel Gussow, "Al Pacino Takes on *American Buffalo*," *New York Times*, 26 October 1980, section 2, p. 3.

8. Mamet in Context

1. Mamet, "Notes on *The Cherry Orchard*", (typescript), pp. 5-10.
2. Mamet, *The Disappearance of the Jews* (typescript), p. 121. I am grateful to David Mamet and Rosenstone/ Wender for making the typescript available.
3. Quoted in Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*. 13 February 1977, section 2, p. 13.
4. Fraser, "David Mamet (on his Career)", *New York Times*, 5 July 1976, section 7, p. 1.
5. Quoted in Jennifer Allen, "David Mamet's Hard Sell", *New York*, 9 April 1984, p. 40.
6. See Richard Eder, "David Mamet's New Realism", *New York Times Magazine*, 12 March 1978, pp. 40-3; and C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, III: Beyond Broadway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) p. 266.

7. David Robe, *Hurlyburly* (New York: Grove Press, 1985)p. 13 (Act I).
8. Christopher Durang, *Titanic*, in *Chrisopher Durang Explains It All for You: Six Plays* (New York: Avon Books, 1983) p. 89.
9. Statistics prepared by John Gersten, Rosenstone/Wender.
10. Bigsby, *Beyond Broadway*, p. 270.
11. Ibid., pp. 252-3.
12. Mamet, "Chicago," ts., 4.

Bibliography

Primary Sources

PUBLISHED PLAYS (IN CHRONOLOGICAL ORDER OF PUBLICATION)

American Buffalo (New York: Grove Press, 1977).

"Sexual Perversity in Chicago" and "The Duck Variations" (New York: Grove Press, 1978).

"American Buffalo", "Sexual Perversity in Chicago" and "The Duck Variations" (London: Methuen, 1978).

A Life in the Theatre (New York: Grove Press, 1978).

The Revenge of the Space Pandas, or, Binky Rudich and the Two-Speed Clock (Chicago: Dramatic Publishing Company, 1978).

The Water Engine and Mr Happiness (New York: Grove Press, 1978).

"Reunion" and "Dark Pony" (New York: Grove Press, 1979).

The Woods (New York: Grove Press, 1979).

The Poet and The Rent (New York: Samuel French, 1981).

Short Plays and Monologues (New York: Dramatists Play Service, 1981).

Lakeboat (New York: Grove Press, 1981).

Squirrels (New York: Samuel French, 1981).

Edmond (New York: Grove Press, 1983).

The Frog Prince (New York: Samuel French, 1983).

Glengarry Glen Ross (New York: Grove Press, 1984; London: Methuen, 1984).

Goldberg Street: Short Plays and Monologues (New York: Grove Press, 1985).

"The Shawl" and "Prairie du Chien" (New York: Grove Press, 1985).

ESSAYS

Writing in Restaurants (New York: Penguin-Viking, 1986).

UNPUBLISHED PLAYS

Lone Canoe, or, The Explorer (typescript, 1979).

The Disappearance of the Jews (typescript, 1982). All rights retained by David Mamet.

ADAPTATIONS

Red River (adaptation of Pierre Laville's *Le Fleuve rouge* ; typescript, 1982-3).

The Cherry Orchard (adaptation of Anton Chekov's play as literally translated by Peter Nelles; typescript, 1985).

UNPUBLISHED SCREENPLAYS

The Postman Always Rings Twice (typescript, 1979).

The Verdict (typescript, 1981-2).

Things Change (with Shel Silverstein; typescript, 1984).

The Untouchables (typescript, 1985).

The House of Games (later retitled *The Tell*; typescript, 1985).

Secondary Sources

Books

Bettelheim, Bruno, *The Uses Of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Alfred A. Knopf, 1976).

Bigsby, C. W. E., *David Mamet*, Contemporary Writers Series (London: Methuen, 1985).

—, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, III: *Beyond Broadway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series, 17 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1949).

Chon, Ruby, *New American Dramatists 1960-1980*, Macmillan Modern Dramatists (London: Macmillan, 1982).

Veblen, Thorstein, *The Theory Of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899, New York: Modern Library, 1934).

ARTICLES

Allen, Jennifer, "David Mamet's Hard Sell", *New York*, 9 April 1984, pp. 38-41.

Berbera, Jack V., "Ethical Perversity in America: Some Observations on David Mamet's *American Buffalo*", *Modern Drama*, 24, no. 3 (1981) pp. 270-5.

Cantwell, Mary, "David Mamet: Bulldog of the Middle Class", *Vogue*, July 1984, pp. 216-17, 281.

Christiansen, Richard, "The Young Lion of Chicago Theatre", *Chicago Tribune Magazine*, 11 July 1982, pp. 9-19.

De Vries, Hillary, "In David Mamet's Hands a Pen Becomes a Whip", *Christian Science Monitor*, 21 March 1984, pp. 21-2.

Ditsky, John, "He Lets You See the Thought There: The Theatre of David Mamet", *Kansas Quarterly*, 12, no. 4 (1979) pp. 25-34.

Eder, Richard, "David Mamet's New Realism", *New York Times Magazine*, 12 March 1978, pp. 40-3.

Freedman, Samuel G., "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, pp. 32-64.

Gale, Steven H., "David Mamet: The Plays 1972-1980", in *Essays on Contemporary American Drama*, ed. Hewig Bock and Albert Wertheim (Munich: Max Hueber, 1981) pp. 207-23.

Gussow, Mel, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, pp. 1, 9, 13.

Lawson, Steve, "Language Equals Action", *Horizon*, November 1977, pp. 40-5.

Lewis, Patricia and Browne, Terry, "David Mamet", in *Dictionary of Literary Biography, VII: Twentieth Century American Dramatists*, ed. John Mac Nicholas (Detroit: Gale Research Company, 1981) pp. 63-70.

Schleuter, June, and Forsyth, Elizabeth, "America as Junkshop: The Business Ethic in David Mamet's *American Buffalo*", *Modern Drama* 26, no. 4 (1983) pp. 492-500.

Storey, Robert, "The Making of David Mamet", *Hollins Critic*, 16, no. 4 (1979) pp. 1-11.

Terry, Clifford, "At Work and Plays with David Mamet", *Chicago Tribune*, 8 May 1977, section 9, pp. 16-21, 26-9.

Thomas, Trevor, "His Words Get under the Skin", *Los Angeles Times*, 17 June 1984, Calendar section, pp. 40-1.

Wetzsteon, Ross, "David Mamet: Remember That Name", *Village Voice*, 5 July 1976, pp. 101-4.

Yakir, Don, "The Postman's Words", *Film Comment*, March-April 1981, pp. 21-4.

ARCHIVAL COLLECTIONS

Goodman Theatre Archives, Special Collections Division, Chicago Public Library.

St Nicholas Theatre Archives. Special Collections Division, Chicago Public Library.

TOFT (Theatre on Film and Tape) Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library at Lincoln Center.

VIDEOCASSETTES IN THE TOFT COLLECTION

The Duck Variations, scene from the production by Gerald Gutierrez, performed in *New Actors for the Classics*, 1980.

The Duck Variations, scenes from the same production performed in *Emerging Playwrights*, 1977. Includes an interview with Mamet by Richard Barr.

Edmond, directed by Gregory Mosher, Provincetown Playhouse, 1982.

A Life in the Theatre, stage version directed by Gerald Gutierrez, WNET Great Performances Series, 1979.

Reunion and *Dark Pony*, scenes from Mamet's production in "The Playwright Directs", WNET *Camera Three*, 1979.

Reunion and *Dark Pony*, directed by Lamont Johnson, a Lion's Gate Production in association with ABS Video Enterprises, 1982.

The Water Engine, directed by Steven Schachter, New York Shakespeare Festival Production, 1978.

The Wood, directed by Ulu Grosbard, New York Public Theatre, 1979.
Sanford Meisner: The Theatre's Best Kept Secret, Playhouse Repertory, New York, 1984.

- Burke, Edmund. *The Vindication of Natural Society* 98
- CBS Fellowship 11
- Cain, James M. 13, 67
- Camel 7
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces* 19, 29, 91, 95, 97-9, 105-6, 108, 143, 159, 160, 163
- Capra, Frank 96
- Carter, Elliott 127
- Cassidy, Claudia 10
- Chekhov, Anton 126, 141, 155
- Cherry Orchard, The* 16, 141, 163
- Cherry Lane Theatre 11
- Chevalier, Maurice 7
- Christiansen, Richard 1, 9, 156, 159, 160, 164
- Circle In The Square Repertory 14, 32
- Clurman, Harold 34, 158
- Cohn, Ruby 53, 163
- Copland, Aaron. *What to Listen For in Music* 72
- Cottesloe Theatre 14, 15
- Coward, Noel 126
- Cristofer, Michael 2, 150
- Cross Patch* 16, 144
- Crouse, Lindsay 12, 14, 129
- Crouse, Russel 13
- Dark Pony* 12, 13, 14, 106-7, 165
- Denby, David 42, 158
- Dillon, John 15, 83
- Disappearance of the Jews, The* 16, 145-6, 163
- Dog, The* 16
- Dreiser, Theodore 148
- Duck Variations, The* 1, 8, 9, 10, 11, 12, 71-6, 119, 122, 143, 162, 165
- Durang, Christopher 2, 150, 151, 161
- Duvall, Robert 11, 130
- Eder, Richard 56, 57, 149, 158, 161, 164

- Edmond* 2, 14, 29, 30, 86, 91-2, 96-106, 113, 122, 124, 129, 144, 153, 154, 162, 165
- Ensemble Theatre, New York 16
- Evans, Peter 12, 14
- Expressionism 98, 122
- Fable and fairy-tale 28-9, 30, 97-8, 105-6, 107, 119, 131-2, 134-9
- Film Crew* 16
- Five Unrelated Pieces* 16
- Food* 145
- Four A . M .* 16
- Francis Parker School 5
- Frog Prince* 68, 142-3, 162
- Fusion of European and American traditions 2, 147, 153
- Gale, Steven H. 76, 159, 164
- Glengarry Glen Ross* 2, 7, 15, 16, 22, 28, 39, 31-3, 35-6, 39-50, 71, 85, 123, 125, 129, 132, 133, 147, 153, 162
- Goddard College 6, 8
- Goldberg Street* 16, 143, 144-5, 163
- Golden Theatre 16
- Goodman Theatre 1, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 106, 133, 159, 165
- Grace Lutheran Church 9
- Graham, Martha 147
- Griffin, Hayden 123
- Griswold, Mary 123
- Grosbard, Ulu 11, 13, 32, 53, 130, 165
- Gross, Alan 3
- Grotowski, Jerzy 119, 148
- Group Theatre 6, 148
- Guare, John 149-50
- Gussow, Mel 1, 18, 130, 147, 156, 157, 158, 160, 161, 164
- Gutierrez, Gerald 12, 82, 122, 126, 165
- Hall, Peter 15
- Handke, Peter 143
- Hat, Anine 134
- Hefner, Hugh 9

Hemingway, Ernest 148
 Henley, Beth 2, 150
 Higgins, Michael 14
 Hoffman, Dustin 49
 Hull House Theatre 5, 147

In Old Vermont 146
 Innaurato, Albert 2, 150
 International productions of
 Mamet's play 152-3
 Itallie, Jean Claude van 149

 Jans, Alaric 124, 135, 138
 Jason's Park Royal 16
 Jefferson Award 2. 9. 11
 Johnson, Lamont 110, 160, 165

 Kauffman, Stanley 42, 158
 Kellogg, Marjorie Bradley 131
 Kingsley, Sidney 126, 147

Lakeboat 7, 8, 15, 28, 30, 71,
 83-90, 124, 129, 162
 Lange, Jessica 13
 Lansbury, Ed 11
 Laville, Pierre 16, 141

 Lawson, Steve 39, 158, 164
 Leo Lerner Theatre 8
Life in the Theatre, A 2, 10, 11,
 12, 14, 71, 75, 76, 78-83,
 89-90, 124, 125-6, 162, 165
 Lincoln Center Theatre 17, 160
Litko 8, 143
 London, Jack 13
Lone Canoe or The Explorer
 13, 14, 29, 91, 105-6, 163
 Long Wharf Theatre, New
 Haven 15, 32, 130
 Loquasto, Santo 130
 Lumet, Sidney 14, 92, 96
 LuPone, Patti 12

 McGill University 7
Mackinac 10
 McMillan, Kenneth 11
 Macy, William H. 8, 17
 Magarshack, David 141
Malcolm X 17
 Mamet, Lyn 4
 Malboro College 7, 8
Marranos 10
 Marx, Karl 19, 20

- Meisner, Sanford 6, 127, 165
 Mencken, H. L. 148
 Merritt, Michael 120, 123
 Miller, Arthur. *Death of a Salesman* 1, 29-50
 Milwaukee Repertory Theatre 15, 83
 Minimalism 30, 118-21, 126, 131, 134
 Mosel, Ted 147
 Mosher, Gregory 10, 11, 13, 14, 16, 17, 46, 98, 103-5, 120-5, 128, 129, 144, 165
Mr. Happiness 13, 134, 162
 Muller, Heiner 143
 Myth 28-9, 32, 50, 91-2
- National Theatre, Great Britain 14, 15, 123
 Neighbourhood Playhouse 6, 71
 Nelles, Peter 6
 New Theatre Company 16, 17
 New York Times 1, 14
 Newman, Paul 14, 92, 95
 Nicholson, Jack 13
- Norman, Marsha 150
 Obie 2, 11, 15
 O' Neill, Eugene 84, 126, 147
 O' Neill, Eugene, *Beyond the Horizon* 9, 147
 Open Space Theatre, London 14
 Organic Theatre Company 8
 Orion Pictures 17
 Oscar 2, 14
- Pacino, Al 15, 32, 130
 Paoletti, John 123
 Papp, Joseph 13, 133
 Pearlman, Alan 14
 Peckinpah, Sam. *The Wild Bunch* 45
 Pinter, Harold 15, 47, 72, 118, 143, 147, 149, 153
 Pinter, Harold, *The Homecoming* 7, 147
 Plymouth Theatre 13, 133
Poet and the Rent 9, 14, 141-2, 162
Postman Always Rings Twice, The 13, 67, 92, 163

Prairie du Chien 17, 128, 143,
 152, 163
 Provincetown Playhouse 14,
 165
 Public Theatre 13, 133, 165
 Pulitzer Prize 2, 15, 16, 32

 Rabb, Ellis 12, 14
 Rabe, David 150-2, 161
 Rafaelson, Bob 13
 Rampling, Charlotte 93
Red River 16, 141, 163
 Reed, Barry 14, 92
 Regent Theatre, London 12, 14
Reunion 11, 12, 14, 30, 87,
 91-2, 106-12, 116, 120, 121,
 129, 145, 153, 162, 165
Revenge Of the Space Pandas
 12, 142, 162
 Rich, Frank 14, 160
 Rich Central High 5
 Rigdon, Kevin 124
 Rockefeller Grant 11
 Ruth Dearbon Auditorium 10
 Ryder, Mark 7

SWET Award 2, 16
Sanctity of Marriage, The 14
 Savage, John 11
 Schachter, Steven 8, 9, 12, 118,
 133-9, 165
 Schisgal, Murray, *The Typists*
 and *The Tiger* 5, 147
 Schoenberg, Arnold 127
 Second City 5, 6, 13, 147
 Second Stage 15
Sexual Perversity in Chicago 1,
 8, 9, 10, 11, 12, 22, 51-61,
 65-9, 71, 86-7, 102, 124,
 128-9, 133, 162
Shawl, The 16, 17, 28, 30, 91,
 106, 112-17, 120, 121, 129,
 144, 152
 Shawn, Wallace 148, 150
 Shepard, Sam 150-1
 Shepherd, Jack 13, 15
Shoeshine 125
 Sickinger, Bob 5
 Sills, Paul 147
 Silverstein, Shel 17
Spanish Prisoner, The 16.
 143-4

- Spolin, Viola 147
- Squirrels* 9, 11, 71, 75, 76-8, 82, 123, 162
- St. Clements State Company 12
- St. Clements Theatre, New York 1, 9, 10, 11
- St. Nicholas Company 8
- St. Nicholas Players 8, 9
- St. Nicholas Theatre 1, 10, 11, 12, 17, 53, 133
- Stage Two 1, 10, 11, 165
- Stanislavsky, Konstantin 6, 19, 21, 25, 29, 126, 148
- Stinton, Colin 103, 134
- Stoics 19, 41
- Storey, Robert 25, 53, 157, 164
- Takazaukas, Albert 10, 54, 124
- Tell, The* 17, 163
- Terry, Megan 149
- Theatre de Lys 12
- Theatre of the Absurd 76, 78, 82-3, 130, 148, 149, 153
- Things Change* 17, 163
- Tolstoy, Leo 19, 21, 29
- Untouchables, The* 17, 36, 163
- Veblen, Thorstein 19, 32, 33, 158, 163
- Verdict, The* 14, 49, 91, 92-7, 101, 105, 106, 163
- VerMeulen, Michael 25, 157
- Vermont Sketches* 16, 146
- Village Voice* 24
- Water Engine, The* 12, 13, 29, 30, 119, 124, 125, 131-9, 152, 162, 165
- Weiss, Peter, *Marat/Sade* 20, 157
- Weller, Peter 12
- Wetzsteon, Ross 24, 25, 157, 164
- Wilson, Lanford 149
- Woods, The* 12, 13, 15, 25, 26, 27, 28, 29, 51-3, 59-69, 87, 109, 111, 120, 133, 146, 152, 162, 165
- Writing in Restaurants* 140-1, 163

Yale University 11, 13
Yale Repertory Theatre 12
Yes 144
Yes But So What 145
Young, Stark 141

المحتويات

صفحة

٥	١- منتصف الطريق	١٠٣	٦- التواصل
٢٣	٢- الشعور بالفرع الأخلاقي	١٢٩	٧- ماميت على المسرح
٣٥	٣- البيزنس	١٤٩	٨- ماميت في محيطه
٥٥	٤- الجنس	١٦٥	٩- المراجع
٧٣	٥- التعلم	١٧٧	١٠- بيليو جرافيا
			١١- مسرد المراجع

رقم الإيداع ١٠٥٤٦ / ٩٩

دولى I. S. B. N.

977-305-141-2

مطابع المجلس الأعلى للآثار

40

1

